TOME X. N° 1. 1er FÉVRIER 1956.

LES LETTRES ROMANES

SOMMAIRE

ARTICLES.

NOTES.

LES REVUES.

(*Voir suite au verso*)

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

LES LIVRES.

Stendhal
et
Les Chroniques Italiennes

AVANT-PROPOS

La présente étude a pour but de montrer l'intérêt de la Chronique italienne pour la création littéraire de Stendhal. Elle veut éclairer les *Chroniques Italiennes* et cette grande Chronique de la *Chartreuse*, qui en est l'aboutissement et l'apothéose. Nous pouvons consulter les sources manuscrites de Stendhal à la Bibliothèque Nationale. Bien peu l'ont fait ; depuis Moïse Renault, Paul Adam, Fr. von Oppeln-Bronikowski, seuls Pierre Martino, dont nous saluons la mémoire, Henri Martineau, prince des stendhaliens, Marie-Jeanne Durry, R. Vigneron, Pierre Jourda, et un ou deux autres, les ont regardées attentivement. Nous connaissons l'histoire de ces manuscrits sinon leur provenance. Nous avons pensé que réunissant les efforts des autres stendhaliens et les nôtres, nous pourrions montrer, grâce à ces textes originaux, l'ascension de Stendhal se réalisant enfin lui-même. En collaboration avec M. Glauco Natoli, professeur à l'Université de Florence, nous avons repris pour une édition critique déjà avancée le projet de Moïse Renault et de Paul Adam : la publication et la traduction des textes italiens qui ont servi aux *Chroniques italiennes*. Puisse la présente étude montrer déjà que l'entreprise vaut d'être tentée.

Ière PARTIE : LA VOCATION DU CHRONIQUEUR

Chapitre I

Les « Promenades dans Rome », la préparation des « Chroniques », les années romaines.

1. — Les *Promenades dans Rome*

Voici désormais Stendhal au point. Il est armé pour la grande création par son expérience, sa documentation, ses voyages. Nous le voyons publier en 1826 et 1827 une nouvelle édition de *Rome, Naples et Florence*, entièrement refondue, d'où bien des souvenirs romains avaient été exclus pour mieux assurer le succès de la suite, des *Promenades dans Rome*, qui n'avaient pas encore reçu de titre. L'ouvrage était une œuvre de salut, après sa rupture avec la comtesse Clémentine Curial, qui lui avait donné l'idée du suicide. Ses ressources s'épuisaient et il n'était plus payé depuis quelque temps pour sa collaboration aux revues anglaises [1]. Il commença péniblement un plan qu'il n'avait pas conduit plus avant quand son cousin Romain Colomb vint le trouver à la fin de juin 1828. Romain Colomb arrivait d'Italie ; il voulait écrire un récit de son voyage et il demanda à son parent de l'aider dans ses recherches. Ainsi s'institua une collaboration de plusieurs mois, tous les matins de juillet 1828 à mars 1829. Grâce à Colomb nous connaissons les circonstances de la composition. Le projet des *Promenades* avait d'abord beaucoup moins d'étendue ; il s'agissait de donner seulement en trois cents pages la description des principaux monuments de Ville pontificale. En juillet 1828, Stendhal lui communiqua le manuscrit. Colomb y vit l'esquisse d'un bon travail. Il lui conseilla de faire le tableau complet de la Rome antique et moderne en traitant des monuments artistiques, de la po-

1. Voir sur ce point Pierre Martino, *Stendhal*, Paris, Boivin, 1 vol. in-8°.

litique et de la société [1]. Il y avait dans l'idée de Colomb le germe non seulement des *Chroniques* mais encore de la *Chartreuse*, tableau de l'Italie contemporaine. Stendhal fut cependant d'abord effrayé de l'importance du travail. Mais l'aide de Colomb promise, il fut rassuré. Il voulait même dans la préface souligner la part de Colomb. Très modestement celui-ci refusa ; il ne lui avait fourni que l'anecdote du 1er février 1829, *Attaque par les voleurs* [2]. Le reste était de Stendhal. Stendhal était en effet en possession de sa manière, il avait déjà écrit des romans, il avait donné des biographies romancées et des récits de voyages du même acabit. Aussi, après dix mois de documentation méthodique, put-il de la même manière composer ses *Promenades*.

Elles étaient on ne peut plus vraisemblables, sinon vraies. Animées d'un élan naturel, avec toute l'aisance de la spontanéité, elles inventaient, elles créaient un Stendhal idéal et semblable à lui-même, un Stendhal qui fixait des instants privilégiés et en même temps les prolongeait. Le décor du paysage était particulièrement séduisant, comme le décor de la ville et ses monuments, que souvent il n'avait pas vus. Son livre ne cessait pas pour cela d'être un guide, et des plus amusants ; le pratique, le théorique, le sensationnel y formaient un savoureux mélange. Il confronte le passé et le présent, et plus encore il fait surgir le passé du présent. La chronique est constamment rappelée mais avec tant de bonne grâce, d'à-propos, en suscitant un intérêt si agréable qu'on n'en veut jamais à l'auteur. Les monuments antiques, Saint-Pierre de Rome, le Château Saint-Ange deviennent pour nous vivants, il en suinte une terreur et une horreur délicieuses ; Stendhal collectionne l'atroce, les crimes épouvantables, les empoisonnements dont Monseigneur Calonna distille l'histoire ; rencontrent-ils, Stendhal et lui, un vieillard à mine singulière : *Tenez, voilà le remords*, m'a dit Monseigneur C... Il a expédié dans l'autre monde un jeune miniaturiste qui sans naissance et sans protection regardait de trop près sa femme :

> Un jour qu'il faisait très chaud, le prince mari offrit lui-

1. *Ibid.*
2. *Promenades dans Rome*, éd. Henri MARTINEAU, *Le Divan*, t. III.

même un verre de limonade au peintre. Ce jeune homme se sentit bientôt fort altéré, rentra chez lui, se mit au lit ; là, *au bout de vingt-quatre heures*, il fut saisi de vomissements si violents et de spasmes si atroces, que, couché sur le dos, les sérosités que la douleur arrachait de son estomac faisaient jet d'eau et allaient retomber au milieu de la chambre. Le médecin appelé ordonna de l'eau sucrée, partit à l'instant pour la campagne, ne reparut qu'au bout de quinze jours, et pendant vingt ans n'a pas prononcé le nom du peintre. Il va sans dire que la justice romaine considéra cette mort comme la plus naturelle du monde.

Il y a dans les détails fournis par Stendhal un certain sadisme, qui se renouvelle dans son fameux récit du sac de Rome et qui est atténué dans celui d'une conspiration à Ferrare. Ces histoires ne sont point uniquement aristocratiques. Pour ce collectionneur, cet amateur d'actes de *virtù*, les *coltellate* des quartiers populaires de Rome et de Florence sont aussi alléchantes. Il les déguste en établissant des comparaisons : les Napolitains, les Romains sont les vrais héros, les Florentins, les Bolonais et les chers Milanais peut-être trop civilisés. Mais chatouilleux sur l'honneur national, il veut prouver que nous aussi, au moins dans le Midi de la France, nous sommes capables de beaux crimes ; voilà pourquoi il insère dans les *Promenades* un long extrait de *La Gazette des Tribunaux* montrant l'ébéniste Laffargue coupable d'une tentative de meurtre sur une maîtresse infidèle. D'ailleurs *Le Rouge et le Noir*, qui ne va guère tarder, ne tend-il pas à enlever cette suprématie à l'Italie ?

Celui qui aurait voulu naître « noble vénitien vers 1650 » n'oublie pas ses vieux « amis », les Jésuites. Déjà dans les *Promenades* s'inscrit une histoire de l'Église, plus haute en couleur, et plus partiale que celle de M. de Potter, en même temps que le contrepoint de jouissances auditives ou visuelles, issues de la musique et des Beaux-Arts, qui font du dilettantisme une éthique nettement beyliste. La politique aussi s'en mêlait. Stendhal n'avait-il pas mis à profit les renseignements de ce réfugié politique, carbonaro authentique, qu'était M. de Micciché [1] ? Les *Promenades* devenaient une synthèse

1. Pierre Martino, *Une rencontre italienne de Stendhal*, M. de

vivante de tout ce que Stendhal aimait ou détestait. Surtout il s'est transformé lui-même en héros romanesque ; regardons-le pénétrer partout, fureter partout, s'immiscer au Conclave, rêver avec délices d'une vie forte et sans entraves. Ne partage-t-il pas les sentiments du peuple de San Carlo et de Monti à l'égard de ce garçon meunier « qui vient de tuer un riche marchand de blé qui était l'amant de sa femme » ? « Dans le Corso, au moment où il sortait de la maison du riche marchand de blé, le peuple criait : « *Poveretto* » ! Nous pensions que cette marque d'intérêt était accordée à l'homme qui expirait : pas du tout : il s'agissait de celui qui venait de se venger ». Dans quelle mesure le subconscient et les complexes de Stendhal n'agissent-ils pas lorsqu'il nous fait le récit, à la date du 11 décembre [1], de la noce interrompue de Métilde Galline, mariée à un riche négociant et poignardée par son amant désespéré alors que sa famille est empoisonnée au cours du banquet ? Métilde, encore un cher souvenir.

Naturellement pour écrire son livre Stendhal a fait appel à son arsenal habituel, Lalande, de Brosses, etc., auxquels il ajoute Paul-Louis Courier. Il avait accumulé tant d'anecdotes et de documents qu'il ne put tout faire passer dans son livre. Il abandonna les restes à Romain Colomb, qui scrupuleusement les mit entre guillemets. C'est ce qui a permis à M. Henri Martineau de les publier dans les *Mélanges* [2]. L'ouvrage parut chez Delaunay en 1250 exemplaires, fait significatif, un peu après *La Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée. Stendhal en envoya un exemplaire au jeune Sainte-Beuve, qui lui répondit par un jugement très favorable. Il ne devait pas varier vingt-cinq ans plus tard dans ses deux grands articles sur Beyle. Nul mieux que lui ne le comprend quand il déclare : « il a des éclairs de sensiblité naturelle et d'attendrissement sincère, qu'il secoue vite, mais qu'il communique ». Astolphe de Custine est enthousiaste. Cependant Duvergier de Hauranne dans le *Globe* du 24 octobre fait des réserves sur ses théories, tout en louant le guide excellent.

Micciché, Charpentier, 1928, 19 p., et *Revue de Littérature Comparée*, 1928, pp. 672-688.

1. *Promenades*, éd. du *Divan*, t. III, pp. 238-239.
2. Édition du *Divan*.

La presse n'en parla guère. Mais l'ouvrage se vendit et se lut. Beyle tenait à son livre, il songea à Civita-Vecchia à le corriger pour une réédition, à supprimer les inexactitudes : un empereur d'Allemagne confondu avec un d'Autriche, — un sonnet de Foscolo daté de 1828, un an après sa mort, en 1827 — ses racontars sur la papesse Jeanne.

2. — La première Chronique

En attendant il est en pleine création. La même année, la *Revue de Paris* publie sa première chronique italienne, *Vanina Vanini*. A vrai dire elle avait été précédée par une nouvelle, *Souvenirs d'un Gentilhomme Italien*, publiée dans la *Revue Britannique* de février 1826. Mais ces pages semblent démarquées d'un auteur anonyme anglais et n'empruntent rien à la Chronique. M. Henri Martineau les considère comme une anecdote détachée des *Promenades dans Rome*[1]. L'action se passe au XIXe siècle et par là l'œuvre est comme le chaînon qui relie les *Chroniques* à la *Chartreuse*, ou la préparation du *Rouge*. Stendhal, imbu d'une idée qui lui est chère, veut montrer que les Italiens du XIXe siècle peuvent reprendre la tradition glorieuse du XVIe. N'est-ce pas d'autre part un hommage à Métilde Viscontini et à ses amis, à ces passionnés de liberté, que Stendhal avait dû abandonner malgré lui ? Les renseignements du comte de Micciché furent aussi mis à profit, mais plus encore une sorte de machiavélisme sentimental dont Stendhal fait l'essai avant de s'en servir dans le *Rouge*. On a pu faire en effet non sans raison de Vanina Vanini une sorte de prototype de Mathilde de la Mole. Et la conspiration du *Rouge* rappelle en un sens ces *Particularités sur la dernière vente de Carbonari découverte dans les Etats du Pape*. Traître par amour, Vanina a une spontanéité, une violence et des ruses qui séduisent son créateur Stendhal au point qu'il voudra les faire revivre plus longuement ; d'ailleurs n'ira-t-il point jusqu'à *Lamiel*, ce vrai pendant de Julien ? Stendhal, quand *Vanina Vanini* est publié,

1. Éd. des *Chroniques* du *Divan*. Publié dans *Romans et Nouvelles* au *Divan*, et dans les *Chroniques* par René-Louis Doyon, éd. de La Connaissance, Paris, 1921, 2 vol.

n'en songe pas moins déjà à son grand roman du *Rouge*, issu de la *Gazette des Tribunaux* des 28-31 décembre 1827 et racontant le crime passionnel commis à Brangues dans l'Isère. C'est à ce moment qu'il est déjà hanté, selon le mot de M. Henri Martineau[1], par ce type de jeune fille capable d'aimer un homme qui « a fait quelque chose de plus que de se donner la peine de naître ». Comme Vanina, Mathilde avouera son amour à Julien, qu'elle a distingué, et se donnera à lui.

Madame de Rênal, si elle ne doit pas son nom comme Mathilde de la Mole à Métilde Viscontini, lui devra des mouvements du cœur, des mots, des saillies. Rappelons aussi ceux de Domenico di Fiore, beau comme le Jupiter mansuetus, et Stendhal le met en scène avec cette comparaison flatteuse sous le nom de comte Altamira dans le *Rouge* (il a pensé à la petite cité d'Altamura près de Naples).

3. — Giulia Rinieri

Mais au même moment Stendhal a de nouvelles amours italiennes qui influent sur la psychologie des héroïnes du roman. Il s'agit de la pupille du ministre résident de Toscane à Paris : Giulia Rinieri[2]. Née en 1810 à Sienne, d'une famille patricienne, elle avait pour frère Antonio Rinieri de' Rocchi, Chambellan de son Altesse Impériale et Royale le Grand Duc. Sa mère Anna Martini, fille d'un ancien gouverneur de Sienne, avait eu pour sigisbée Daniello Berlinghieri. Aussi quand Anna meurt en 1824, Berlinghieri reporte toute sa tendresse sur ses enfants, et quand il vient à Paris le 10 novembre 1826 comme ministre résident de Toscane à la cour de France, il emmène Giulia Rinieri, qu'il présente comme sa nièce. Stendhal, causeur étincelant, qui vient de rompre avec Clémentine Curial, rencontre la jeune fille chez les Cuvier, à la fin de 1826 ou au début de 1827. Le 14 janvier 1827 il rend visite au ministre de Toscane et à sa prétendue nièce. La cristallisation opère le 3 février ; pourtant l'amour fut silencieux et dans

1. *Ibid.*
2. Cf. Henri Martineau, *Le Coeur de Stendhal*, 2 vol. *Le Divan.*

l'attente, en raison des voyages de Stendhal et de son amour pour Alberthe de Rubempré. Mais en 1830 les événements se précipitent. Le 21 janvier Giulia lui fait des confidences et le 27 elle lui déclare son amour, comme Mathilde de la Mole dans le roman alors commencé. Le 3 février elle l'embrasse, en usant du système de la douche écossaise : « Je sais bien, lui déclare-t-elle, et depuis longtemps, que tu es vieux et laid... ». Les femmes ont de ces inconséquences ! Le 22 mars c'est une victoire digne d'être inscrite sur les bretelles, et quand arrivent les journées de juillet, Stendhal sous prétexte de la rassurer va passer la nuit le 29 à la Légation de Toscane, 13 rue de la Ville l'Évêque. Il semblait ainsi vivre lui-même avec sa maîtresse la grande conspiration libérale. Malgré sa fragilité physique, Giulia a une grande force d'âme, et une franchise hardie, des qualités de cœur dont Stendhal va orner Mathilde de la Mole. Initiatives audacieuses, don téméraire d'elle-même, voilà ce que Mathilde doit à Giulia, comme elle doit à Méry et à Madame Azur des traits de spontanéité féminine. Son caractère aristocratique aussi se retrouve dans Mathilde. Stendhal en est très épris.

Juste au même moment, et quand le *Rouge* obtient le succès, il est nommé par le nouveau gouvernement, consul de France à Trieste. La fortune de nouveau lui sourit. Le jour même de son départ de Paris pour Trieste, il demande par lettre Giulia Rinieri en mariage à son tuteur [1]. Celui-ci lui répond dès le lendemain en différant la décision afin de bien examiner la situation : ce sera, on le sait, un refus poli. Ce qui n'empêchera pas Stendhal de revoir Giulia à Sienne en 1832 et 1833. En 1833, le 1er avril, ce fut la lettre *fatale* par laquelle Giulia lui annonçait l'entrée dans sa vie d'un homme nouveau — c'était son cousin Giulio Martini — qu'elle devait épouser. Stendhal ressentit le coup durement, mais la douleur s'atténua et des relations tendres continuèrent jusqu'a la mort de Stendhal. Le mari de Giulia était attaché à la Légation de Toscane à Paris, et pendant ses longs congés, Stendhal l'y revit, puis à partir de 1840, à Florence ou à Rome. Il ne l'oublie pas dans ses testaments. Il constate qu'elle

1. Lire la lettre au t. VI de la *Correspondance*, éd. du *Divan*, pp. 318-9.

continue à lui donner des gages précieux. Stendhal restait vivant pour elle quand elle mourut le 13 août 1881.

4. — Le consulat de Trieste

Mais n'allons pas si loin, nous avons laissé Stendhal sur la route de l'Italie, toujours chère, où il va vivre les dernières années de sa vie. Il avait dès le 25 août écrit au comte Molé, ministre des Affaires Étrangères, pour lui exposer qu'à quarante-sept ans il était sans fortune et lui demander une place de Consul Général à Naples, Gênes, Livourne ou, à défaut, celle de premier secrétaire à Naples ou à Rome, ajoutant que Turin n'était pas encore l'Italie, et que le secrétaire à Florence devait être bien peu payé. Le 23 septembre il croit tenir le consulat de Livourne, et le 23 il apprend que c'est Trieste *in mezzo ai barbari*, au milieu des barbares. Son ami le Napolitain Domenico di Fiore, réfugié, et protégé de Molé, aida grandement à sa nomination à Trieste, puis à Civita-Vecchia.

Il arrive à Trieste le 25 novembre, il en fait part au Maréchal Maison le lendemain, mais il lui faut l'*exequatur* de l'Empereur d'Autriche[1]. Il s'occupe, en attendant, des affaires du consulat et envoie au comte Sébastiani, qui a succédé au Maréchal Maison, des renseignements d'ordre militaire et d'autres sur le prix des céréales. Le 24 décembre il apprend que M. de Metternich a refusé l'*exequatur* et que l'ambassadeur d'Autriche à Paris a reçu ordre de protester contre sa nomination. Il demande à Mareste d'intervenir auprès du Comte d'Argout. Il a loué une petite maison de campagne, mais il s'ennuie ferme, il se plaint de la cuisine. Il apprend bientôt qu'on le destine à Civita-Vecchia, qu'il juge « un trou abominable ». Il va faire un tour à Venise à la fin de janvier 1831. Il s'épanche dans le cœur de Mareste et d'Alberthe de Rubempré. Le 24 février, il écrit à Mareste une belle lettre sur Bellini et la vie théâtrale. Le 28 février, il confie à Mareste qu'il tient une anecdote égale à *Vanina Vanini*

1. Voir R. Dollot, *Stendhal, consul de France à Trieste*, Paris, Champion, 1927, et *Stendhal à Venise, Revue de Littér. comp.*, 1927, p. 667-700. Voir aussi, du même, *Autour de Stendhal*, Milan, 1948.

pour la belle complication ; le héros s'est tué le 26 décembre 1830. C'est littérature et politique mêlées.

Enfin le 16 mars 1831, il reçoit une nomination à Civita-Vecchia. Il attend pour partir l'arrivée de son successeur à Trieste, M. Levasseur. Il craint le voyage et les voleurs, les insurgés de Viterbe et ceux de Civita Castellana ; il craint l'ambassadeur à Rome, M. de Saint-Aulaire. Il fréquente entre temps, et pour tuer l'ennui, la première chanteuse du théâtre de Trieste, Caroline Ungher ; le 30 mars, M. Levasseur arrive. Beyle part pour Ancône et de là il se rendra à son nouveau poste. Au lieu de douze mille francs il n'en aura que dix mille. En route il s'arrête à Florence, d'où il adresse au Maréchal Sébastiani quatre longues lettres fort intéressantes, sur l'état d'esprit de l'Italie du Nord et les événements dont elle est le théâtre ; on sent que Stendhal vit véritablement cette phase du Risorgimento. Enfin le 17 avril, il arrive à Civita-Vecchia et il reçoit la gestion du consulat des mains de M. Devaux. Le 26, il a son *exequatur*.

5. — Le consulat de Civita-Vecchia

Il porte déjà des jugements sur le monde pontifical, et juge avec faveur le cardinal Micara pour son intelligence et Monsignor Marini pour son cœur. Le 28, il reprend de plus belle ses dépêches politiques au comte Sébastiani et l'informe que le bruit court d'une prochaine occupation de Civita-Vecchia par les troupes françaises. Il demande à ses agents consulaires de lui envoyer sans délai les nouvelles politiques. Il se promène à Rome, voit Horace Vernet, directeur de la Villa Médicis, et se plaint de son logement. Mais il prend sous sa protection un bandit corse abouché avec le fameux Gasparone, et reproche au vice-consul de France à Ancône de ne pas lui apprendre que les troupes autrichiennes ont évacué la ville. Il se répand en remarques amusantes sur la bureaucratie du pays et s'excite à la vue de l'agitation libérale qui règne dans les États de l'Église. Ce n'est pas que le pape lui-même lui déplaise, mais il le trouve homme lige de M. de Metternich.

6. — La Chronique contemporaine et la découverte des manuscrits

La littérature n'est pas loin. Le 5 juillet 1831 dans une lettre à M. di Fiore, il lui annonce l'envoi du portrait de Béatrix Cenci, d'après le Guide, gravé par Caravagli. Il y a un exemplaire pour di Fiore et un autre pour Giulia Rinieri, Le 14 septembre il lui demande : « M. Horace Vernet vous a-t-il remis deux Cenci ? Cette belle fille vous a-t-elle plu » ? Il est en effet souvent à Rome, car il explique gravement qu'ayant treize vice-consuls ou agents consulaires sous ses ordres, le lieu de rencontre le plus commode est Rome, centre géographique. Le 14 janvier 1832, il est à Naples, et sa lettre à di Fiore nous raconte les instants qu'il a passés à la Speranzella pour voir l'éruption du Vésuve, tout près du roi de Naples, dont la cour un peu ridicule n'est pas sans annoncer celle de Ranuce-Ernest de Parme. Il est enthousiaste de la société et des fouilles archéologiques napolitaines (Fabrice fera aussi des fouilles à Naples dans *La Chartreuse*). Évidemment il se sent blessé dans sa dignité quand avec ses fonctions de consul il doit cumuler celles de sous-intendant et de payeur des troupes françaises. Mais il a des moments de répit quand loin de son intime ennemi M. Lysimaque Caftancioglu Tavernier, chancelier du consulat [1], il peut s'échapper à Rome. Il loge chez son ami le peintre genevois Constantin, dont les appartements ont été en partie arrangés par Mme Candellori, maîtresse de feu le Cardinal Lante [2]. Dans une lettre à Mareste du 11 juin 1832, il déclare que « ses connaissances » en peinture ont triplé depuis un an. Il a étudié, dit-il, un à un tous les tableaux qui sont à Rome. C'est une vantardise ; mais il voit parfaitement le mouvement d'ascension du talent de Raphaël, dont il a composé une biographie inachevée du 19 au 26 octobre 1831. Il loge souvent à la Riccia, à trois lieues de Rome sur la route de

1. Lire sur ce personnage et ses rapports avec Stendhal l'excellente étude de Mme M.-J. Durry, *Un ennemi de Stendhal*, Paris, 1928.
2. F. Boyer, *Logements de Stendhal à Rome, 1831-1842*. Éd. du Stendhal-Club, 1925.

Naples, va passer la soirée à Albano. Il est l'ami du comte Cini. Chez Constantin il est à deux pas du Palais Caetani, dont les trois princes de ce nom sont ses meilleurs amis. Leur mère est une ancienne amie de Paul-Louis Courier. Il fait la connaissance de la princesse Torella Caraccioli, qui loge à Chiaja. Il aime l'aristocratie « quand elle n'est pas étiolée par une éducation de *trop bon ton* ». Il y a bien une soirée quatre fois par mois à la Villa Medicis, chez Horace Vernet, mais selon son expression « c'est Paris à Rome, et il y va peu». Il servira de guide à son ami J.-J. Ampère à Rome et à Naples en 1831 et 1832, unissant dans ces leçons à bâtons rompus, les Beaux-Arts, l'Histoire et la Chronique.

Car l'amateur d'anecdotes et de chronique locale veille. Ce ne sont pas seulement des commérages sur les Torlonia. Sa lettre du 28 juillet 1832 à M. di Fiore en fait part, lettre qu'il intitule plaisamment « avis de chien enragé » :

> Un des plus grands talents de Rome dans le genre scélérat, c'est Mme Bartolozzi. Elle est laide, noire, courte, âgée ; malgré ces avantages elle séduit tout le monde. Quelque noire intrigue tramée par elle, bien entendu, l'avait jetée en prison, il y a deux ou trois ans. Là, sous les verrous, aidée de son fils et de deux abbés, elle se mit à fabriquer de faux *bons* sur la caisse de Rome. Elle contrefaisait parfaitement la signature du Cardinal Pedicini. Elle amassa ainsi huit ou dix mille francs ; ensuite se fit un ordre de liberté... Mme Bartolozzi a été à Livourne, Lucques, Modène où elle a séduit ce tyranneau. C'est un talent admirable ; il y aurait huit pages d'anecdotes à écrire.

Modène, n'est-ce pas toute une partie de la *Chartreuse* qui s'annonce, et le comte Mosca reproduira bien des traits du comte Saurau, dont il parle dans ses lettres politiques et diplomatiques au Maréchal Sébastiani. Mais ses amis Caetani font davantage. A ce curieux, à ce passionné du passé, ils ouvrent leurs archives familiales et nous verrons que cinq des volumes de *Chroniques Italiennes* appartenant à Stendhal étaient remplis par la Vie de Don Ruggiero, allié des princes Caetani. Est-elle du 11 novembre 1832, comme le pense Romain Colomb, qui l'a classée à cette date dans la *Correspondance*, ou de 1835, cette lettre écrite par Stendhal à Le-

vavasseur, libraire à Paris, qui lui demandait instamment un roman :

> J'ai acheté très cher de vieux manuscrits en encre jaunie, qui datent du seizième et du dix-septième siècle. Ils contiennent en demi patois du temps, mais que j'entends fort bien, des historiettes de quatre-vingts pages chacune et presque tout à fait tragiques. J'appellerai cela *Historiettes Romaines.* Il n'y a rien de croustilleux comme dans Tallemant des Réaux ; cela est plus sombre et plus intéressant.

Et il établit avec beaucoup de logique la liaison de ces histoires avec ce qu'il a écrit et pensé de la peinture italienne :

> Quoique l'amour y joue un grand rôle, aux yeux d'un homme d'esprit ces historiettes seraient d'utiles compléments de l'histoire d'Italie aux seizième et dix-septième siècles. Ce sont ces mœurs qui ont enfanté les Raphaël et les Michel Ange, que l'on prétend si niaisement recommencer avec des académies et des écoles des Beaux-Arts.

Il achète et il fait copier ces manuscrits ; le 21 décembre 1834 il écrit à Sainte-Beuve la nature de ces acquisitions et lui parle de ses nouveaux projets d'écrivain :

> Ampère vous dira que j'ai mis mes économies à acheter le droit de faire des copies dans les archives gardées ici avec une jalousie... par la raison toute simple que les possesseurs ne savent pas lire. J'ai donc huit volumes in-folio, mais la page écrite d'un seul côté, d'anecdotes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon. Quand je serai de nouveau pauvre diable vivant au quatrième étage, je traduirai cela fidèlement. La fidélité, suivant moi, en fait tout le mérite [1].

Et déjà la question du titre se pose : « Toute cette narration — continue-t-il — est pour amener cette question : comment intituler ce recueil : *Historiettes romaines fidèlement traduites des récits écrits par les contemporains* (1400 à 1650).

1. Nous citons ces lettres d'après l'édition de la *Correspondance* donnée par H. Martineau.

Mais peut-on dire historiettes d'un récit tragique»? Voilà donc Stendhal dans ses achats et ses copies. Le projet prend corps. En marge de son propre exemplaire des *Promenades dans Rome*, il note cette indication, précieuse pour nous, en 1835 :

> I have seven volumes pleins de faits romains, dont le récit donné par traduction, sans nul ornement, serait bien autrement probant et caractéristique, mais probablement moins amusant that (*sic*) the actual tales. — Récits Accoramboni, Cenci, origine de la famille Farnèse. Le cardinal neveu Aldobrandini faisant tuer un jeune romain qui entretient une jolie fille, furent (*sic*) condamnés à mort par le gouverneur de Rome le Prince Santa Croce. — I have two volumes of napolitan anecdotes, une ou deux traduites sans *aucune* prétention, insérées ici, y ajouteraient la couleur locale.

Accoramboni, Cenci, l'origine de la Fortune de la Maison Farnèse, ce sont déjà deux chroniques et la *Chartreuse de Parme*. Les anecdotes napolitaines, c'est *Suora Scolastica*. En 1835 Stendhal a presque toute sa documentation ; il le confie à Colomb et à di Fiore ; et à Albert Stapfer, le 27 septembre 1835, il écrit :

> J'ai une collection en 12 volumes in folio manuscrits, qui me coûte 2.000 fr. Ce sont des anecdotes originales et parfaitement vraies, écrites par des contemporains en style du temps. J'en ai de 1300, de 1400 de 1500. Ce genre n'est devenu plat en Italie que lorsque le pays a été entièrement avili vers 1680.

Il y a d'ailleurs chez Stendhal une attirance, un goût pour le sang, fort curieux, N'est-ce pas dans la lettre à di Fiore du 28 avril 1835 qu'il écrit : « La fille assassinée, rue *in Lucina*, est venue tomber à deux pieds de l'endroit où j'étais. Ce qui m'a le plus frappé c'est la belle couleur du sang sur de beaux bras bien fins ». Cette image l'obsède : on la trouve dans sa lettre à di Fiore du 1er novembre 1834, en marge des *Promenades dans Rome*. Dimanche 6 avril 1834 : « jeune fille assassinée à côté de moi. J'y cours, elle est au milieu de la rue et auprès de sa tête un petit lac de sang d'un pied de diamètre. C'est ce que M. Victor Hugo appelle être baigné dans son sang ». Ainsi Beyle, qui a écrit ses *Souvenirs d'Égotisme* en 1832, prend un bain de violence.

Il a bientôt non pas douze, mais quatorze volumes manuscrits, dont un n'est pas une copie, mais un volume ancien du XVII[e] siècle. Ils sont tous à la Bibliothèque Nationale [1]. A la mort de Beyle, Mérimée les offrit à A. Dumas, puis le 31 décembre 1850, à Panizzi directeur du British Museum. La Nationale les acheta le 15 janvier 1851 pour 600 francs, de R. Colomb agissant au nom de Pauline Beyle. Cinq de ces volumes contiennent, nous l'avons dit, *La Vita di Don Ruggiero scritta da lui stesso*, confession semble-t-il d'un bâtard de grande famille au XVII[e] siècle. Les autres renferment plusieurs récits, les uns très brefs, d'autres plus longs. Les œuvres sont groupées par Stendhal sous certains titres généraux : « Histoires romaines, Aventures napolitaines... Causes célèbres de Rome vers 1550... Rome vers 1550, ou recueil de pièces qui montrent la manière de penser et d'agir dans les affaires de la vie privée à Rome vers 1550 ». Ailleurs il a fait copier les pièces d'un procès — il en existe quatre versions, — celui du cardinal Carafa, dont est tirée *La Duchesse de Palliano.* Il aime avoir deux relations pour le même fait, pour les *Cenci* et *Vittoria Accoramboni.*

Ses notes forment des essais de préface, des impressions de lecture [2] ; il s'indigne contre ce qu'un assassinat a de vulgaire ; « crime plat et vil, écrit-il, comme ceux de 1833. On dirait un galérien moderne ». Il donne même, comme le souligne Pierre Martino, des avis rétrospectifs aux assassins pour mieux perpétrer leurs crimes et ensuite mieux se cacher [3] ! Il vit bien son sujet, il se refait une âme du passé, le chroniqueur témoin des événements et de ces histoires.

Il tâchera de faire comme pour les cerises : il servira les plus belles dans les deux premiers volumes qu'il compte écrire, les bonnes dans les deux seconds, et les communes dans les deux derniers... A l'en croire, il a pris dans cent volumes,

1. Département des manuscrits, Fonds italien, 169 à 179 inclus, 296 et 297, 886. Moïse Renault et Paul Adam avaient en 1890 commencé à les dépouiller pour une traduction et une publication intégrales. Ils renoncèrent à ce projet et Paul Arbelet héritant des extraits par eux traduits et de leurs notes les a utilisés dans les soirées du *Stendhal Club* (2[e] série).

2. Voir les fac similés de l'éd. R.-L. Doyon.

3. *Stendhal.* Chapitre sur les *Chroniques.*

il a négligé la valeur de vingt volumes purement historiques : il a cherché ce qui lui plaisait peignant le cœur humain. Il s'attelle à son travail : le style de la traduction est simple comme celui des originaux, il n'y a jamais de prétention à la phrase noble ; il a voulu prendre le style des *Causes Célèbres*. Il ajoute de petites notices d'après l'excellent abbé Muratori. C'est là son travail de 6 à 11 heures du soir à Civita-Vecchia. Il ne compte point faire œuvre de plagiaire : il déposera l'original italien et souvent en mauvais italien dans un cabinet littéraire. « Chacun pourra voir que ce n'est pas inventé ».

C'est par *L'Abbesse de Castro* qu'il débute : « c'est la première histoire transcrite par moi ; elle m'a encouragé à braver la poussière infâme des bibliothèques ». D'autres récits vont suivre. Il a trouvé sa véritable vocation.

Chapitre II

La préparation et la publication des œuvres. Du genre des « Chroniques » dans la littérature française. Problèmes posés

1. — L'intérêt des vieilles chroniques

Ainsi Stendhal, qui jusqu'ici a caché ses larcins littéraires, entend par une coquetterie d'artiste et de créateur, montrer que ses récits ne sont pas inventés, ni davantage copiés malgré ses affirmations et sa modestie apparente. Plus que jamais il se pose en découvreur d'un passé qu'il veut faire revivre, et, dans la ligne du *Rouge et du Noir*, en amateur de causes célèbres du seizième siècle. Ce Stendhal fureteur, antiquaire, que nous avons vu jusqu'ici dans la *Correspondance*, il a tenu à le faire poser pour la postérité dans la *Préface* de *Vittoria Accoramboni* avec quelques enjolivures et des exagérations de chiffres tout à son avantage :

> Je me trouvai à Mantoue — écrit-il — il y a quelques années, je cherchai des ébauches et de petits tableaux... Au lieu de tableaux, un vieux patricien fort riche et fort avare me fit offrir à vendre, et très cher, de vieux manuscrits jaunis par le temps ; je demandai à les parcourir ; il y consentit, ajoutant qu'il se fiait à ma probité pour ne pas me souvenir des anecdotes piquantes que j'aurais lues si je n'achetais pas les manuscrits. Sous cette condition, qui me plut, j'ai parcouru au détriment de mes yeux, trois ou quatre cents volumes où furent entassés, il y a deux ou trois siècles, des récits d'aventures tragiques, des lettres de défi relatives à des duels, des traités de pacification entre des nobles voisins, des mémoires sur toutes sortes de sujets, etc., etc.

A l'en croire, il en aurait tiré vingt-deux volumes et non plus douze ou quatorze dans l'intention de traduire fidèlement « *certaines historiettes qui montraient les mœurs de l'Italie vers 1500* ». Il y avait alors chez Stendhal déjà vieilli et s'acheminant vers la mort, un double mouvement de re-

tour au passé. Le passé qui fut le sien et qui le fuit, il veut le retenir en tant que tel, en tant que Henri Beyle, après 1830, dans ses *Souvenirs d'Égotisme* et dans la *Vie de Henri Brulard* ; et comme pour se prouver qu'il n'y a pas rupture, mais continuité, il fait constamment intervenir le présent ; le récit de son enfance et sa première jeunesse baigne dans le cadre de Rome et de ses nouvelles amitiés. Il y a le choc psychologique du souvenir qui agit comme pour l'élaboration d'*A la Recherche du Temps Perdu.* Rappelons-nous le début de *Henri Brulard* :

> Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome, il faisait un soleil magnifique. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse régnait dans l'air, j'étais heureux de vivre [1].

Et la *Transfiguration* de Raphaël placée jadis en ces lieux le fait penser à cette idée : « *Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité, je serai bien embarrassé de le dire* ». Si le prélude des *Souvenirs d'Égotisme* est moins poétique, il n'en pose pas moins le même problème et renouvelle encore le souvenir de Métilde. Que Stendhal unisse dans sa pensée ce qu'il a été et ce qu'il aurait voulu être, que les *Chroniques* soient le pendant des *Souvenirs d'Égotisme* et de la *Vie de Henri Brulard*, quoi d'étonnant, et qu'il apparaisse des interférences de l'une à l'autre œuvre il n'y a là rien qui doive nous surpendre. Il est le Chroniqueur de lui-même et du passé, de lui-même dans le passé qui est le sien et celui des autres. A vrai dire cette tentation n'est pas nouvelle, nous l'avons vue tout au long de l'existence italienne de Stendhal. Depuis *Rome, Naples et Florence*, jusqu'aux *Promenades dans Rome*, en passant par l'*Histoire de la Peinture* et les *Vies* des musiciens favoris.

1. Édition Henri Martineau, *Classiques Garnier*, 1953.

2. — La genre de la Chronique

De fait cette prédilection égotiste s'accorde avec la mode du temps, mode nationale et internationale. Du genre troubadour dont le prototype est en un sens *The lay of the Last Minstrel*, Scott est passé rapidement au roman historique tant admiré par Stendhal, qui l'a invité, nous le savons, à prendre ses sujets dans les Chroniques Italiennes [1]; les recherches historiques pures, celle de Karamzine en Russie, celles de Sismondi pour l'Histoire des Républiques Italiennes, celles de Potter pour l'Histoire de l'Eglise, d'Augustin Thierry pour l'Histoire de France, comme les fresques historiques de Shakespeare et de Walter Scott, vont faire naître chez nous le roman historique et la pièce historique déjà amorcée par les *Templiers* de Raynouard et consacrée par Casimir Delavigne. Mais la première réaction des jeunes romantiques en 1820 sera d'opposer à la tragédie classico-romantique régulièrement constituée, la tranche de vie intégrale, de la Chronique, de la scène historique. Cet effort, Stendhal l'a suivi dès le début dans les *Soirées de Neuilly*, de Dittmer et Cavé, dans les *Barricades* de Vitet, dans le *Théâtre de Clara Gazul*, la *Jaquerie* et la *Chronique du règne de Charles IX* de son ami Mérimée.

Ce qui nous montre l'intérêt de Stendhal, c'est l'insistance avec laquelle il parle des *Soirées de Neuilly* dans le *Courrier Anglais* [2]. Dans le dernier paragraphe de son article du 4 avril 1828 de l'*Athenaeum*, daté de Paris le 20 mars 1838, il écrit :

> Deux jeunes hommes d'un brillant talent, M. Cavé et M. Dittmer publièrent l'an dernier un recueil de petites pièces sous ce titre : *les Soirées de Neuilly* par M. de Fougeray, dont le succès flatteur vous est sans doute connu. Ils viennent de faire paraître le second volume de la série. Celui-ci contient trois pièces. La première intitulée *Malet*, est une esquisse de la conspiration qui menaça le trône de Napoléon en 1812 et du procès qui s'ensuivit. Dans la seconde, *Dieu*

1. Cf. *Correspondance*.
2. C'est, on le sait, le titre sous lequel M. H. Martineau a groupé les articles publiés par Stendhal dans des revues anglaises.

et le Diable, les auteurs ont tracé les portraits fort contrastés d'un prêtre catholique de mérite et d'un jésuite. Dans la troisième enfin, *les Stationnaires*, ils opposent l'histoire d'un émigré, d'un républicain de 1793, d'un général de l'Empire, à celle d'un homme de progrès d'aujourd'hui. Ce volume, comme le précédent, est remarquable par son intérêt dramatique, par sa fidèle peinture des mœurs et tout particulièrement par l'élégance du style.

Nous voyons ici tout ce qui fait la prédilection de Stendhal. La pièce sur Malet est une cause célèbre : « *L'auteur*, dira-t-il dans son article du même périodique du 8 avril 1828, daté de Paris 21 mars 1828, *a adouci beaucoup de passages du procès original de Malet, pris en écriture abrégée. — Une copie de ce procès, accompagnée de quelques notes manuscrites très curieuses m'a été prêtée* ». Il trouve en second lieu une histoire religieuse (le jésuite), une histoire politique mouvementée (conspiration), une histoire énergique. Voilà pourquoi il s'intéresse aux *Soirées de Neuilly*.

Les Barricades de Vitet retiennent de même Stendhal. Dans le *New Monthly Magazine* de mai 1826, dans un article daté de Paris, le 20 avril 1826, il déclare :

> C'est une suite de dialogues historiques en prose qui se passent le 12 mars 1588, seize ans après la Saint-Barthélemy. Jacques Clément, l'assassin de Henri III, est un des personnages. Vitet appartient au parti romantique et ne jouit point de la faveur du gouvernement... Nous sommes déjà cependant redevables à ce jeune écrivain de pièces de la valeur du théâtre de Clara Gazul.

Dans le numéro de juin 1826 (20 mai) il lui reconnaîtra cependant moins de brillant et d'énergie qu'à Mérimée, mais son exactitude historique lui plaît : « *M. Vitet, voulant être rigoureusement historique, a refusé à sa Catherine de Médicis ou à son abbé d'Elbène les couleurs énergiques dont aurait pu les parer son imagination* ». Il y voit un *écho du passé* et de l'*histoire dialoguée* ; par là même *les Barricades* sont fort utiles parce que ces événements qui se sont déroulés en 1588 peuvent très bien se reproduire à Paris. N'est-ce pas en vertu de ce principe que Stendhal transportera la

Chronique *De l'origine de la grandeur de la famille Farnèse* au XIXe siècle, dans *La Chartreuse de Parme ?*

3. — Stendhal et Mérimée

Nous ne rappellerons pas ici l'intimité de Stendhal et de Mérimée, qui se connurent et se virent presque journellement de 1821 à 1830, faisant partie de la même bande de *vauriens* avec Delacroix, Sutton Sharpe, Koreff et d'autres, se retrouvant chez Delécluze, Viollet-le-Duc, les Stapfer, le baron Gérard, les Aubernon, les Cuvier, les Ancelot. Au moment même où Stendhal est plongé dans la composition de ses *Chroniques*, il se retrouve avec lui à Laon en juillet 1836, et en mai 1837 il se rend avec lui sur les bords de la Loire. En octobre et en novembre 1839 il lui fera visiter Rome et Naples, quand Mérimée, revenant de Corse, lui rendra visite. Il y a chez eux malgré les querelles, les rancunes, les agacements, une attirance l'un pour l'autre, le refus du conventionnel, le goût de l'historique, du violent, de l'énergique, du cynisme et de l'humour pince-sans-rire. L'admiration de Stendhal pour le *Théâtre de Clara Gazul* se marqua dans l'article de juillet 1825 du *London Magazine* et surtout dans celui du 1er avril 1825 du *New Monthly Magazine :*

> Voilà sans contredit l'ouvrage le plus remarquable et le plus original qui soit sorti des presses françaises depuis des années. Il y a dans le développement des caractères de ces pièces une finesse d'observation, un bonheur de goût et une exacte peinture « des passions naissantes » qui tiennent du merveilleux chez un écrivain aussi jeune qu'on dit l'auteur ; surtout lorsque ces qualités sont accompagnées comme ici d'une autre plus rare encore, une connaissance profonde des mouvements de cœur et de ses principaux ressorts.

Il trouvera cependant *La Jaquerie* fort inférieure à *Clara Gazul* et il le dira à Mérimée dans sa lettre du 26 décembre 1828. *La Chronique du Règne de Charles IX*, l'attire davantage. Ce *1572* lui paraît un ouvrage plein d'esprit à la Voltaire, surtout comme le type de l'œuvre fondée sur la réalité. A Mme Jules Gaulthier il écrit de Civita-Vecchia, le 4 mai 1834, à propos de Lucien Leuwen : « Lisez la *Marianne* de Marivaux

et *Quinze cent soixante-douze* de M. Mérimée comme on prend une médecine noire, pour vous guérir du Phébus de Province. En décrivant un homme, une femme, un site, songez toujours à quelqu'un, à quelque chose de réel. »

La France et l'Espagne de Mérimée sont des modèles qu'il n'accepte pas sans doute entièrement, mais dont il s'inspire. *La Chronique est décidément la bonne formule*, il a bien vu qu'il n'était pas fait pour le théâtre. La Chronique est plus sûre, elle a un déroulement tout fait, le temps déroulé paraît plus facile à suivre dans le récit. Voilà pourquoi il ne veut pas du roman historique des imitateurs de Walter Scott et de Vigny. Sa pensée est formelle dans le *New Monthly Magazine* de juillet 1826 :

> Un nouveau roman intitulé *Cinq-Mars* vient de paraître. C'est un ouvrage du Comte Alfred de Vigny et il est plein d'affectation. Les romans de Sir Walter Scott ont eu plus de succès à Paris que tous ceux qu'on a publiés depuis 1814. Il a reçu en France une foule d'imitateurs, et MM. Sismondi, Kératry, Salvandi, etc., nous ont tour à tour présenté des romans historiques. M. de Vigny met en scène le Cardinal de Richelieu, l'un des plus grands personnages de l'histoire. Le Cardinal mourant l'emporte encore sur la faiblesse de Louis XIII, fils indigne de Henri IV. Louis XIII pousse Cinq-Mars à conspirer contre le premier ministre et celui-ci le fait décapiter. Ce sujet aurait pu être admirable si l'auteur avait usé d'un style naturel et simple et s'il avait eu plus de souci de l'histoire.

Tout le Stendhal des *Chroniques* est là ; trouvera-t-il cependant le modèle exact de ce qu'il veut faire ? Oui, justement, et c'est son ami Mérimée sans doute qui le lui enseignera d'une manière très précise. A Paris fut publié, en 1829, un volume de quelque 230 pages avec notes intitulé : *Le Couvent de Baiano*, « chronique du XVIe siècle extraite des archives de Naples et traduite littéralement de l'italien par J... C... précédée de recherches sur les couvents italiens au XVIe siècle par M. P.-L. Jacob, bibliophile ». Ce volume, paru chez Fournier au moment même où étaient publiées les *Promenades dans Rome*, fut attribué justement à Stendhal, qui y était cité en note : « *M. de Stendhall* (sic) *le seul voyageur qui ait*

bien saisi le caractère du peuple d'Italie», et on y trouvait même un de ses textes reproduit. *Trop de faveur tue* traitera le même sujet, comme nous le verrons. Mais Stendhal avait déjà parlé de la Chronique du Couvent de Bajano dans les *Promenades dans Rome* :

> Nous avons eu communication d'un manuscrit qui raconte la suppression du Couvent de Bajano. Rien ne surpasse pour l'intérêt déchirant, l'exécution à mort et le spectacle de ces deux religieuses si belles, contraintes de prendre les grands verres de ciguë que leur présentent les prêtres délégués par l'archevêque de Naples.

Stendhal lira cette Chronique imprimée et en parlera dans les *Mémoires d'un Touriste*, à Béziers, le 13 septembre 1837 :

> Ce soir, je viens d'être l'objet d'un trait d'exquise politesse de la part du maître du cabinet littéraire. Je lisais avec beaucoup d'intérêt une brochure intitulée : *la Destruction du couvent de Bajano* à Naples.

De fait il acheta le livre le 15 mars 1839 pour « *prendre*, comme il disait, *le ton* » et le comparer à la Chronique traitant le même sujet de ses manuscrits italiens. Il y a cependant mieux, et semble-t-il, sinon une collaboration de Stendhal et de Mérimée, du moins le prototype de nos *Chroniques italiennes* indiqué par Mérimée : il s'agit de la brochure de 87 pages publiée à Paris en 1825, chez Vernarel et Tenon: « *Histoire de la famille Cenci.* Ouvrage traduit sur l'original italien trouvé dans la bibliothèque du Vatican, par M. l'Abbé Angelo Maïo, son conservateur ». M. H. Martineau nous a indiqué que la Société des Bibliophiles français avait publié dans le tome II de ses Mélanges de 1822-1824, une *Relation de la mort de Giacomo et Béatrix Cenci et de Lucrèce Petroni* qui rappelle le petit volume de 1825. Or Stendhal signale à Custine « le sujet de la *Cenci* » qu'a traité Mérimée[1]. Il découvrira en 1833 un manuscrit italien très analogue à celui du prétendu Abbé Maïo. Il se souvient que le texte de la Relation avait été lu devant les dames sans les offusquer en 1823[2].

1. In *L'Œuvre de Stendhal*, 1 vol., *Le Divan*.
2. Le thème de Béatrice Cenci est en fait européen, comme aussi celui de Vittoria Accoramboni. Shelley a publié en Italie en 1819,

Nous pouvons ainsi suivre la préparation littéraire des *Chroniques Italiennes* dans la littérature contemporaine de Stendhal. Il nous faut voir maintenant comment Stendhal a composé, publié et adapté ses *Chroniques*. Mais ce préambule était nécessaire pour mieux expliquer le climat de sa création littéraire.

(*A suivre*).

Paris. Charles DÉDÉYAN.

son drame *The Cenci*. Déjà en 1789, avait paru à Vienne un volume, in-8°, intitulé : *Geschichte der Hinrichtung der Beatrice Cenci und ihrer Familie unter Papst Clemens VIII in Rom.* Signalons encore de A. de Malarti, une *Relation de la mort de Giacomo et Béatrice Cenci et de Lucrèce Petroni, leur belle-mère.* Paris, 1828, in-8, et la *Béatrice Cenci* d'Adolphe de Custine. On ne compte plus les œuvres littéraires, musicales et plastiques. (Voir le *Dizionario delle opere e dei personaggi*, Bompriani, Milan, à l'article *Cenci*). Quant à Vittoria Accoramboni, son histoire est connue en Europe dès la fin du XVIe siècle ; Gregorio Leti la fait connaître ; en 1669 paraît sa biographie de Sixte V, qui est traduite en 1685 par l'Abbé Lepelletier. Stendhal connaît l'ouvrage de Leti, comme il connaît la tragédie de Webster, *The White Devil*, dont l'héroïne est Vittoria Corambona. Ginguené en 1811 consacre un article à Vittoria Accoramboni dans le 1er volume de la Biographie Michaud. Tabaraud rappelle cet épisode dans le même ouvrage (t. XLII, 1825). De 1800 à 1807, l'ouvrage d'Adry, l'*Histoire de Vittoria Accorambona*, a trois éditions. Ludwig Tieck esquisse en 1792 un roman sur le personnage qui verra le jour après 1830 sous le titre de *Vittoria Accoramboni.* Nous pourrions encore citer d'autres exemples.

Stendhal n'est pas seul à Rome à s'occuper des Chroniques italiennes. Il est en relations suivies avec un secrétaire de l'ambassade de Prusse, Alfred von Reumont, qui raconte dans ses *Römische Briefe von einem Florentiner*, publiées à Leipzig en 1840, l'histoire de Béatrice Cenci et celle de Vittoria Accoramboni. Cf. l'article de Claude PICHOIS dans *Le Divan* d'octobre-décembre 1951, *Stendhal et A. von Reumont*, pp. 229-235.

Vues nouvelles
sur l'« Imitation de Jésus-Christ »

Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles possède deux autographes de Thomas a Kempis : les manuscrits 5855-61 et 4585-87. Tous deux sont signés et datés. Malgré la différence de leur format, ils se ressemblent sous beaucoup d'aspects, si bien qu'il aurait suffi de posséder le colophon de l'un d'eux, où Thomas revendique sa copie, pour conclure au caractère autographe de l'autre.

Le plus récent de ces deux livres, le manuscrit 4585-87, daté de 1456, est relativement peu connu ; il contient des méditations, des opuscules ascétiques et quelques prières. Le plus ancien, terminé en 1441, est célèbre, au contraire, du fait qu'il renferme, parmi d'autres opuscules, ceux qu'on a intitulés ultérieurement *Imitation de Jésus-Christ.* C'est de celui-ci que nous allons traiter.

Il semble bien qu'après la mort de Thomas, en 1471, ce manuscrit soit resté inutilisé dans un coin de la bibliothèque du monastère du Mont-Sainte-Agnès, près de Zwolle, en Hollande. Retiré des ruines du couvent à la fin du XVIe siècle, il passa bientôt chez les jésuites d'Anvers, où il servit de base à plusieurs éditions successives de l'*Imitation* et des œuvres de Thomas a Kempis, ce qui lui assura une notoriété qu'il ne devait plus perdre. Que l'on conteste ou non la valeur du texte que nous transmet ce manuscrit, il n'est aucun critique, en effet, qui en ignore l'existence ou qui puisse n'en pas tenir compte pour l'histoire de l'œuvre.

Presque tous ceux qui estiment que Thomas a Kempis est l'auteur de l'*Imitation* se sont référés à cet autographe, qu'ils ont prétendu éditer fidèlement. A vrai dire, leur respect pour le vénérable texte est demeuré assez théorique, car l'*Imitation* des éditions courantes est très différente de l'œu-

vre écrite par le chanoine régulier du Mont-Sainte-Agnès. D'autre part, ceux-là mêmes qui dénient à Thomas la paternité de l'*Imitation* admettent unanimement que le manuscrit de Bruxelles est bien de sa main, mais une simple copie, travail de scribe, tout au plus d'un remanieur. Ils reconnaissent aussi que ce texte de Thomas est la source de la tradition littéraire de l'*Imitation*, du moins dans les pays de langue germanique. De toute manière, il a donc tenu un rôle de premier plan dans l'histoire du livre le plus lu après la Bible. Aussi personne ne s'étonnera que le *Bruxellensis* 5855-61 ait été édité plus que tout autre manuscrit de l'*Imitation* et que, à notre connaissance, il n'existe pas d'étude sur les problèmes de l'*Imitation* qui omette de le mentionner.

Mais alors, pourquoi remettre de nouveau en question un document si connu? Parce que, malgré tout, la critique en a complètement ignoré jusqu'ici des éléments essentiels.

Une telle assertion surprendra, C'est un fait cependant que les médiévistes jusqu'à ces derniers temps ne se sont penchés sur les manuscrits que pour en aborder directement le texte, négligeant d'examiner au préalable, du point de vue archéologique, la structure de ces legs du passé. Or, cette investigation, souvent complexe, peut fournir des données de la plus haute importance pour l'intelligence d'une œuvre, ainsi que nous espérons le montrer.

Par « examen archéologique » d'un manuscrit, nous entendons l'examen minutieux du support matériel de l'œuvre littéraire et de toutes les conditions où celle-ci apparaît, faits multiples et divers qu'il faut mettre en relation avec l'œuvre elle-même. Un tel travail n'a pas encore été réalisé pour le manuscrit de Thomas a Kempis. Sans doute, depuis le XVIIe siècle, l'un ou l'autre aspect de son livre a été occasionnellement mis en lumière, par exemple la diversité des papiers employés ou les additions et corrections apportées au texte primitif. Mais la première et la seule description presque complète qui en fut faite est relativement récente : elle est due à Pohl, qui l'a publiée en 1918, dans les *Epilegomena* au IIe volume des *Opera Omnia* de Thomas a Kempis [1]. Malheureuse-

1. *Thomae a Kempis opera omnia*, vol. II, Fribourg en Brisgau, 1918, p. 439 et s. Le manuscrit a été décrit précédemment par J.

ment, elle est « sans clarté », de l'avis même du P. Debongnie, le plus autorisé des partisans actuels de Thomas [1]. En outre, elle a le défaut, capital celui-là, d'être purement analytique et d'avoir accumulé les observations les unes à la suite des autres, sans paraître en avoir soupçonné la portée. Pohl a relevé certaines caractéristiques et des anomalies matérielles du codex ainsi que certains accidents survenus à son texte, mais leur signification dans la vie de l'œuvre elle-même lui a certainement échappé. Il n'a pas exactement compris ni, par suite, suffisamment mis en relief le caractère autographe du manuscrit. Dès lors, une nouvelle description devenait indispensable, qui signalât tous les faits susceptibles de révéler la vraie nature du document, et qui montrât, dans le texte même, l'importance des observations enregistrées. Car, conjointement, la composition matérielle du manuscrit et son contenu se révélant bien différents de ce qu'on en savait jusqu'ici, il s'imposait, pour donner de l'autographe une édition qui concrétisât tous les résultats de l'examen archéologique, de reproduire diplomatiquement le *Bruxellensis* aussi fidèlement que possible, malgré l'inexorable mécanisation de la typographie. Nous avons tenté cette édition, et pour en faciliter la consultation, un volume séparé lui a été réservé.

Les faits, recueillis à part et mis ensuite en relief dans l'édition elle-même, doivent évidemment aboutir à une interprétation d'ensemble. Or, celle-ci nous conduit, pour l'essentiel, à des conclusions très fermes aussi bien au sujet du manuscrit lui-même que des textes qu'il contient et de leur auteur. Elle nous invite, par ailleurs, à reconstituer tout le travail spirituel qui s'est cristallisé dans l'état final du texte, le seul qui soit intégralement conservé. Nous pensons être ainsi arrivé à des certitudes nouvelles, à des précisions capitales ou à des corrections indispensables dans une question débattue depuis quatre siècles.

Van den Gheyn, *Catal. des mss de la Bibliothèque royale de Belgique*, t. III, p. 336-337, sous le n° 2188, mais de façon tout à fait insuffisante, surtout au point de vue qui nous occupe.

1. P. Debongnie. *Les thèmes de l'Imitation*, dans *Revue d'hist. eccl.*, t. XXXVI, 1940, p. 339, n. 1. Ce long article est la plus importante publication en faveur de Thomas depuis les travaux de Dom Huijben.

Effectivement, les deux séries d'observations — celles de l'examen archéologique du manuscrit et celles de l'histoire du texte — s'appellent réciproquement et se recouvrent presque parfaitement. En faut-il plus pour justifier la méthode et nous faire croire qu'elle nous a acheminé vers la vérité ? Mais, cela va sans dire, elle nous a mené aussi vers de nouvelles hypothèses et de nouveaux problèmes.



Après avoir très succinctement indiqué la méthode que nous avons suivie, nous allons tout aussi sommairement aligner les principales conclusions auxquelles nous sommes arrivé, en nous excusant de renvoyer à notre édition de l'*Imitation* pour la démonstration.

Le manuscrit autographe de Frère Thomas du Mont-Sainte-Agnès nous offre treize *libelli* différents : des traités divers, des méditations, une brève règle ascétique, même une lettre personnelle. Aux yeux de leur auteur, ces opuscules avaient tous une égale valeur. Ils ont tous été plus ou moins profondément retravaillés. Certains sont proches encore du brouillon primitif, tant le parchemin ou le papier [1] a gardé les blessures des grattages. D'autres ont presque l'aspect d'une copie au net.

Les modifications apportées au texte sont de différente nature : additions de plusieurs chapitres, insertions ou ablations de feuillets, additions de tables et de titres, ratures, suppressions ou remplacements d'un mot, d'une expression, de plusieurs lignes de texte, bouleversements de la division rythmique des phrases par les signes de ponctuation. Toutes choses qui, en vérité, attestent les multiples efforts et repentirs d'un auteur qui rédige.

Matériellement indépendants les uns des autres, les opuscules pouvaient être disposés dans un ordre variable, et ils le furent jusqu'au moment de la reliure. A cet égard aussi, le manuscrit porte des traces indiscutables de modifications.

1. Les cahiers sont, en effet, composés de feuillets de parchemin et de papier.

En nous fondant sur les types de papiers, sur l'évolution de l'écriture et de la décoration, il nous a été possible de retrouver, sinon l'ordre de composition des *libelli*, du moins celui de leur transcription, et nous avons constaté, ce qui n'étonnera personne, que l'auteur a commencé par écrire son journal, le *De interna consolatione* (livre III de l'*Imit.*, c.-à-d. *op. IV* de l'autographe).

Voilà l'œuvre, telle que peut la retrouver quiconque examine avec attention le ms. 5855-61 de Bruxelles, daté et signé de la main de Thomas a Kempis.

Quant à la transmission de l'œuvre, on constate que de très nombreuses copies partielles ont été exécutées, reproduisant, d'après l'autographe, des opuscules isolés ou groupés. Parmi elles, nous avons retrouvé plusieurs états du texte que l'examen du manuscrit nous avait fait déjà conjecturer, tandis que d'autres, témoins de la genèse du codex, viennent confirmer nos hypothèses.

Cependant, quatre opuscules ont été copiés ensemble plus souvent que tous les autres. De la part de l'auteur, rien n'atteste pareille préférence, qui a dépendu entièrement du goût des lecteurs. Au début, ces quatre *libelli* se présentèrent sans lien d'aucune sorte entre eux. Mais un jour, un scribe eut l'idée d'imposer à tout le groupe le titre du chapitre I du traité qu'il avait placé en tête : *De Imitatione Christi*, et de donner aux opuscules un numéro d'ordre. Ainsi est née la fameuse *Imitation de Jésus-Christ*. D'autres copistes avaient d'ailleurs adopté des appellations différentes pour d'autres groupements. Et c'est naturellement parce qu'aucune de ces initiatives ne répondait à la volonté de l'auteur qu'une si grande diversité règne dans la tradition manuscrite.

Mais, comme seul l'autographe entier avait reçu la signature de Thomas a Kempis, il était naturel que les copies des opuscules isolés fussent anonymes. Toutefois, des scribes ayant sans doute appris indirectement qui avait composé les textes qu'ils transcrivaient, attribuèrent nommément à « Frère Thomas, chanoine régulier », les quatre traités indépendants ou le groupement qui provoquait l'illusion d'une œuvre homogène.

Le nom de Thomas ne fut cependant pas le seul sous lequel on publia les petits traités. On leur avait déjà imposé un

titre artificiel, on leur imagina un auteur. Jean Gerson, chancelier de l'Université de Paris, fut, après Thomas, l'écrivain médiéval à l'égard duquel les copistes se montrèrent le plus généreux. Il est vrai que ses œuvres les plus connues côtoyaient parfois dans les manuscrits les opuscules de Thomas, qui restaient modestement anonymes. La tentation était grande de faire passer ceux-ci sous le couvert d'un nom illustre.

Lorsque l'imprimerie, inventée bientôt après, lança ces textes dans le public, elle adopta tout naturellement les présentations et les attributions que lui proposait le codex qu'elle reproduisait. Des traditions opposées se créèrent ainsi et s'ancrèrent. Et lorsque la critique voulut y voir clair, elle resta désemparée, incapable de progresser de façon décisive, parce qu'elle s'acharna à résoudre le problème d'attribution avant d'avoir reconnu et compris la nature des écrits de Thomas a Kempis et les circonstances de leur diffusion. Pour dire un mot d'une récente tentative critique, il suffit d'observer que l'anonymat du plus grand nombre des copies partielles est bien naturel, et que l'existence d'états antérieurs au texte définitif de *De Imitatione Christi* se trouve expliquée par le manuscrit même, pour rejeter comme superflue l'hypothèse d'une *Imitation* primitive qui serait l'œuvre de Gérard Groote et qui ne nous serait parvenue qu'à travers les remaniements successifs de ses disciples, notamment de Thomas, le dernier en date.

Ce n'est, du reste, pas l'érudition seule qui tire profit d'un contact attentif avec l'autographe de Thomas a Kempis. Durant ces longues heures où nous tenions en mains ce petit livre, nous avons appris à connaître un peu mieux l'homme qui l'avait composé, le religieux du Mont-Sainte-Agnès, qui y a laissé passer quelque chose de son intimité. Thomas ne semble pas avoir joui auprès de ses confrères de la considération qu'il méritait. A leurs yeux, probablement prenait-il trop peu part à leur vie. La minutie avec laquelle il a remanié son texte, surtout aux premières époques, dans les opuscules les plus anciens, prouve que ce cloîtré préférait le silence de sa cellule au tumulte de la vie de communauté. Il a passé, sans aucun doute, une grosse partie de son temps à améliorer jusque dans le détail l'expression de toutes les pensées de Dieu

qui remplissaient son âme. Dans son manuscrit même, ce modeste, ce timide a fignolé ses phrases sans trahir sa sincérité, dans le seul but de mieux traduire sa louange et sa prière. Ainsi cette œuvre qui a trouvé tant d'échos dans tant de cœurs, on se prend à l'aimer d'une manière nouvelle dans l'austère et microscopique étude de son manuscrit.

***

Si les résultats que nous avons obtenus sont convaincants, comme nous osons le croire, leur intérêt déborde largement le cas particulier de l'*Imitation*, voire celui de la littérature mystique ou du latin médiéval, car c'est toute une question de méthode qui est ainsi soulevée par l'examen du *Bruxellensis* comme aussi d'autres manuscrits. D'autres chercheurs que moi ont, en effet, observé des faits analogues ailleurs. Ainsi M. Combes a constaté que Gerson, avant de les offrir au public, remaniait encore le texte des exemplaires de sa *Théologie mystique*, exécutés par des scribes professionnels. L'enquête de Dom Leclercq sur les œuvres de saint Bernard a abouti à des conclusions identiques. De même encore, Dom Déchanet a montré le développement de quelques traités de Guillaume de Saint-Thierry et l'hétérogénéité de leur tradition manuscrite [1].

Mais le cas de l'*Imitation* est particulièrement frappant. Voici que nous avons la bonne fortune, peu fréquente en histoire littéraire, d'avoir conservé, à côté d'une tradition manuscrite abondante, l'autographe.

Pour nous qui sommes habitués à l'imprimerie, et dont les écrits sont destinés à être figés par la reproduction mécanique, la période de création d'une œuvre ne dépasse pas habituellement le moment où elle sort de presse, les éditions subséquentes ne faisant la plupart du temps que reproduire telles quelles les précédentes. Aussi jugeons-nous instinctivement qu'il en a toujours été ainsi. Mais bien à tort, car il est

1. J. LECLERCQ. *Saint Bernard et ses secrétaires*, dans *Revue bénédictine*, t. LXI, 1951, p. 208-229. — J. M. DECHANET, *Un recueil singulier d'opuscules de Guillaume de Saint-Thierry, Charleville 114*, dans *Scriptorium*, t. VI, 1952, p. 196-212.

évident que le Moyen Age ne concevait pas ces choses comme nous, le manuscrit de Bruxelles nous en assure. Assistant à sa genèse, on le voit profondément retravaillé, et nulle part reproduit intégralement. Ses copies, toutes partielles, sont d'une diversité déroutante pour l'esprit actuel. C'est que, indifférent aux transcriptions qui en étaient exécutées, l'auteur n'a cessé de modifier son texte. C'est que, à l'envers des nôtres, l'œuvre médiévale est toujours vivante, toujours en devenir. Elle naît le jour où l'auteur commence à la rédiger et jusqu'à ce qu'il meure, elle reste susceptible d'être constamment retouchée, amputée ou développée, en attendant souvent de subir le même sort encore après sa mort. Ces transformations posthumes, certes, on ne les a jamais perdues de vue. On leur a plutôt accordé une importance excessive. N'est-ce pas, en effet, par des libertés ou des faiblesses des copistes que les critiques expliquent couramment la présence de variantes dans les manuscrits médiévaux ? Mais ils oublient que l'auteur a pu lui-même transformer profondement son œuvre. Je n'ignore pas que, dès 1928, J. Bédier a eu le grand mérite d'invoquer des corrections d'auteur pour expliquer la tradition manuscrite du *Lai de l'ombre* [1]. Mais il n'a pas été jusqu'à en faire un article essentiel de la méthode pour l'étude des textes médiévaux. Nous estimons, quant à nous, en nous fondant sur l'expérience du manuscrit de Thomas a Kempis et sur d'autres que nous venons d'alléguer, qu'il faut, au contraire, tenir pour principe fondamental que les textes du Moyen Age sont loin d'avoir joui, dès leur origine, de la stabilité que l'imprimerie imposa par la suite.

Il serait par ailleurs exagéré, cela va de soi, de prétendre que toutes les œuvres médiévales ont connu des états authentiques successifs. Bien des textes, sans aucun doute, ne furent plus retouchés par leur auteur une fois qu'il eurent été transcrits au net. Mais ils furent cependant toujours susceptibles de l'être. Aussi, chaque fois qu'une tradition manuscrite présente une grande variété de contenu, sous quelque aspect que ce soit, on doit toujours envisager l'éventualité

1. Dans *Romania*, t. LIV, 1928, p. 150 et s.

de remaniements effectués par l'auteur. L'autographe de Thomas a Kempis existe toujours et il est connu des spécialistes depuis la fin du XVIe siècle. Malgré cela, on sait à quelles incohérences et à quelles incertitudes ont abouti les essais de classement des manuscrits, des 700 manuscrits. Imagine-t-on le résultat auquel on serait parvenu si l'autographe avait disparu ?

Pourquoi, en effet, en dépit de conditions idéales, la critique, même la mieux disposée envers Thomas a Kempis, a-t-elle été si lente à adopter les vues les plus objectives, sinon parce qu'elle a suivi la routine de tous les éditeurs de textes qui ont trop souvent méconnu le caractère vivant des œuvres médiévales et ne l'ont point discerné dans les manuscrits ? Trop souvent, ils ont négligé l'examen archéologique de leurs sources, qui aurait dû être le point de départ indispensable de toute étude sur le contenu des codex. L'archéologie du manuscrit peut, en effet, nous faire découvrir la vie d'une œuvre non seulement tandis qu'elle est encore entre les mains de son auteur, mais également dans sa transmission. Et ici le champ d'investigation s'élargit à l'extrême, puisqu'il ne se limite plus aux manuscrits autographes, fatalement peu nombreux. Or, nous le savons, mais nous l'oublions trop aisément, la teneur même de certains manuscrits, tels les recueils législatifs, liturgiques et didactiques, les chroniques, les cartulaires, etc. a exigé des adaptations successives. Les exemples abondent, dont quelques-uns, typiques, ont déjà été mis en évidence par la revue *Scriptorium*. Récemment, nous y avons analysé nous-même le *Vieil rentier d'Audenarde* (le ms. 1175 de Bruxelles), et nous avons montré comment l'édition de ce manuscrit universellement connu a été faussée parce qu'elle n'avait pas été préparée par une recherche archéologique, qui, en l'occurrence, est particulièrement révélatrice [1].

Les principes que nous venons d'exposer sommairement appellent un corollaire capital. Étant donné l'importance des aspects matériels des manuscrits, il ne saurait suffire de faire le relevé de tous les témoins d'une œuvre ni d'en collationner le contenu. On ne saurait non plus se contenter de

1. *Scriptorium*, t. VI, 1952, p. 303-308.

les classer d'après quelque opinion sur la valeur du texte par rapport à un original qu'on ne connaît pas. Ce sont là bases subjectives et donc dangereuses. C'est en tant que livre, nous y insistons, qu'il faut au préalable examiner chaque source et déterminer autant que possible dans quelle mesure elle est proche de l'auteur. Quelques exemples expliqueront notre pensée.

Une copie de grand style de l'*Imitation*, avec enluminures, comme celle du British Museum (ms. Royal 7. B. VIII), n'a pas grande chance d'être intéressante sous le rapport du texte. Elle sort d'un atelier laïque, de Bruges, où la production était énorme et nécessairement uniformisée : elle correspond assez bien à une édition moderne. Peut-être l'exemplaire de base, modèle des copistes, était-il d'une teneur originale. Mais il est clair que nous ne pouvons nous attendre à trouver dans le codex de Londres des remaniements égaux en importance à ceux d'un manuscrit plus modeste, tel celui de Nimègue (Bruxelles, ms. 22084).

De même, une transcription monastique des *Noces spirituelles* de Ruusbroeck, contemporaine de l'auteur et assez négligée de présentation, méritera-t-elle plus de considération qu'une copie plus soignée, exécutée après sa mort pour la diffusion dans le public. L'une peut avoir été transcrite à Groenendael, éventuellement par un intime. L'autre, au contraire, est vraisemblablement une édition conformiste, dans laquelle les passages critiqués par Gerson ont reçu un libellé plus orthodoxe, à l'intervention sans doute de Jean de Schoonhoven.

Ainsi encore un exemplaire des *Chroniques* de Froissart sorti de l'atelier royal à Paris, peut-il avoir la même valeur que le manuscrit de la Vaticane (ms. Reg. 869), qui offre toutes les caractéristiques d'une transcription effectuée par le scribe même de l'auteur ? Ainsi, enfin, pour les poèmes de Henri III de Brabant. L'éditeur parisien, fournisseur de la Cour, a-t-il utilisé une copie originale ou un exemplaire déjà altéré par un scribe artésien ? Les graphies du premier copiste, sans doute un Brabançon, ont-elles été respectées ? On était au XIIIe siècle, la langue n'était pas unifiée, les dialectes s'influençaient les uns les autres, et les droits de la propriété littéraire n'avaient guère de sens. Seule comptait l'œuvre

et dans la forme où elle devait plaire à un des puissants du jour.

De justes appréciations sur la nature des manuscrits sont donc essentiels à l'histoire et à l'édition des textes. Quand les codex auront été examinés sous tous leurs aspects : parchemin ou papier, piqûres, réglures, initiales avec ou sans prolongements filiformes, bouts de lignes, lettrines, décorations marginales, enluminures, nous arriverons certainement à les dater et à les localiser presque tous avec une très grande approximation. Il suffira, en effet, de comparer ces manuscrits, dans leur technique, avec d'autres du même type, dûment datés et localisés, pour atteindre à des résultats satisfaisants. Date et localisation sont deux facteurs évidemment primordiaux, mais le style du livre ne l'est pas moins. Au prix de patientes analyses, des chercheurs ont entrepris des travaux qui fourniront aux médiévistes un relevé de critères (reproductions photographiques à l'appui) qui leur permettent de préciser l'origine et la valeur, au point de vue du texte, de chacune des sources. Toutefois, ces instruments de travail exigeront toujours naturellement de l'expérience et un certain doigté.

Ainsi donc l'étude des textes du Moyen Age ne se limitera plus désormais à la lecture d'un manuscrit dont on comparera le contenu avec celui d'un autre codex ou d'une édition imprimée. Elle tiendra compte de tout le travail humain dont ces manuscrits sont le produit et qui est une clé de l'histoire des œuvres littéraires jusqu'au XVIe siècle. Nous serions heureux si l'analyse et l'édition de l'*Imitation de Jésus-Christ* [1] d'après l'autographe de Bruxelles, que nous comptons publier très prochainement et dont les notes qu'on vient de lire ne donnent qu'un trop sommaire aperçu, pouvaient renouveler et accroître l'intérêt pour le livre médiéval.

Bruxelles. L. M. J. DELAISSÉ.

1. L. M. J. DELAISSÉ. *Le manuscrit autographe de Thomas a Kempis et l'Imitation de Jésus-Christ*, qui constituera le IIe vol. des PUBLICATIONS DE SCRIPTORIUM, et sera divisé en 2 tomes : (1) *L'examen archéologique du manuscrit de Th. a K. et les problèmes de l'Imitation de J.-C.* x-150 p., 2 planches ; (2) *Édition diplomatique du ms. autogr. de Th. a K.*, 360 p. Anvers, Standaard-Boekhandel.

Sacerdoce et littérature dans l'Espagne du Siècle d'Or

Le cas de Lope de Vega

En 1612, Lope de Vega perd son fils, le petit Carlos Félix, qu'il aimait avec une extrême tendresse. Le coup l'atteint profondément. En 1613, il perd sa seconde femme, Juana de Guardo. Le coup l'atteint moins profondément, mais le libère, et, le 12 mars 1614, à l'âge de cinquante-deux ans, il se fait conférer le sacerdoce. Néanmoins, il conserve ses relations avec le monde du théâtre. Il continue aussi d'écrire les lettres d'amour de son protecteur le duc de Sessa, et son confesseur doit intervenir sévèrement. Mais le grand scandale de sa vie après son ordination est sa liaison — précédée déjà de quelques aventures — avec Marta de Nevares (*Amarilis*). Le scandale commence à la fin de 1616. Tout concourt à l'aggraver : Lope est prêtre ; né le 25 novembre 1562, il a cinquante-quatre ans ; *Amarilis*, qui en a vingt-six, pourrait être sa fille, et elle est mariée (son mari mourra quelques années plus tard). Une fille naît en 1617 de ces relations à la fois sacrilèges et adultères. Mais le châtiment ne tarde pas : Marta devient aveugle, puis folle. Elle meurt en 1632 sans avoir recouvré la vue ni la raison. Lope lui survivra un peu plus de trois ans. Il disparaît à la fin d'août 1635. L'avant-veille de sa mort, il a encore récité son bréviaire et dit sa messe dans son oratoire. Il reçoit les derniers sacrements avec une édifiante dévotion et il s'éteint dans les sentiments les plus exemplaires.

1. Cf. Federico Carlos Sainz de Robles, *El « otro » Lope de Vega*, Col. Austral, nº 114 (1940) ; voir le ch. III, *Lope de Vega, sacerdote*, p. 151-192.



On ne s'est pas beaucoup interrogé sur le problème que pose le sacerdoce de Lope — étrange amalgame de légèreté et de sérieux, de piété et de dérèglement. Sans doute, l'historien n'a pas à juger, encore moins à condamner. Mais il lui est permis de chercher à expliquer. Notons d'abord qu'on ne peut suspecter la droiture d'intention du poète. Ni l'amour-propre ni l'intérêt ne semblent être intervenus. Lope ne fait pas « carrière » dans l'Église : en dépit de sa gloire et de son immense culture, il ne s'enrichit pas non plus par les fonctions et les bénéfices : les unes et les autres sont fort modestes et rapportent peu, sinon rien. Il passe les dernières années de sa vie au milieu de difficultés d'argent, et presque dans la misère.

D'autre part, psychologiquement, son aspiration au sacerdoce apparaît comme le couronnement naturel de ses sentiments — on ne dira pas de sa conduite. Sa piété a toujours été vive et même passionnée. A travers ses pires défaillances, il n'a jamais perdu ni la foi ni la conscience de sa faiblesse et de son indignité ; dès avant sa prêtrise, ses poésies religieuses sont remplies de cris de repentir et de douleur. En 1609, il est entré dans la congrégation des Esclaves du Très Saint Sacrement, en 1611 dans le Tiers Ordre franciscain. C'est l'époque où il écrit ses *Pastores de Belén*, roman pastoral *a lo divino*, où l'on trouve, sur la naissance de Jésus, les pages les plus étonnantes d'audace et de pureté à la fois qu'on puisse lire dans nos littératures religieuses. Mais les sentiments sont une chose, la volonté en est une autre ; et la volonté a souvent besoin d'être aidée.

Or — d'autres l'ont déjà remarqué, comme M. Federico Carlos Sainz de Robles — rien ne venait aider Lope. Rien ne l'aidait, à commencer par lui-même. Dans tous les domaines, ce grand homme est ce qui s'appelle une force de la nature : *el vital Lope*, comme se plaisent à dire les critiques espagnols. Toute son histoire montre que, par tempérament et même la cinquantaine passée, il était incapable de pratiquer le célibat ; il n'avait même jamais su se plier à la fidélité conjugale. Rien ne prouve qu'il ait postulé le sacerdoce avec le propos conscient et bien arrêté de ne pas en respecter les

obligations. C'est même une hypothèse à laquelle on répugne, car Lope, avec tous ses défauts, n'était pas un homme déloyal. Au surplus, son caractère impulsif ne le portait guère aux arrière-pensées et aux calculs. Il faut donc supposer qu'il s'est complètement trompé sur lui-même et qu'il a trop peu réfléchi à l'étendue des engagements qu'il contractait. Comme beaucoup de grands créateurs, il est tourné vers l'extérieur, vers les réalités sensibles : c'est un « extroverti », pour parler à la manière d'autrefois, et non un « introverti », tourné vers les réalités intérieures de la vie spirituelle. Apparemment, sa décision est née d'une évolution progressive et naturelle, et cependant il ne semble pas avoir fait l'effort de la peser exactement et d'en mesurer toute la gravité. Les lettres qu'il écrit au moment de son ordination révèlent une certaine inconscience, une certaine légèreté. Inconscience et légèreté aussi, le rôle équivoque qu'il joue auprès du duc de Sessa. On a un peu l'impression que la vie sacerdotale est pour lui comme une nouvelle aventure, où il entre plus d'émotion sensible — et encore par intermittences — que de volonté lucide ; et l'absence de responsabilités pastorales, en faisant de ce sacerdoce une aventure purement individuelle, contribue à fortifier cette impression.

Peu aidé par lui-même, Lope ne l'est guère davantage par tout ce qui l'entoure. Le sacerdoce, en tant que tel, ne fait pas en Espagne l'objet de la restauration et de l'espèce de réhabilitation auxquelles travaillent alors en France un Bérulle, un Olier, un saint Vincent de Paul. A la fin du XVe siècle et au début du XVIe, le cardinal Cisneros (Ximénez) a réformé le clergé régulier, il a échoué même contre ses chanoines de Tolède. C'est aux Ordres religieux qu'appartiennent le prestige et l'autorité. Il suffit de se rappeler les noms des grands spirituels et des grands écrivains religieux de l'Espagne. Le Bienheureux Jean d'Avila est sans doute le seul qui échappe à cette constatation, et encore faillit-il entrer chez les Jésuites. Aussi doit-on souligner que, si Lope avait cherché considération et sécurité, un grand Ordre religieux les lui auraient apportées beaucoup plus certainement que l'existence en marge d'un prêtre séculier sans situation définie. La chose est à son éloge, mais il est probable aussi, quelles que fussent ses illusions sur lui-même, qu'il n'aurait jamais eu le courage

d'accepter une rupture plus complète avec le monde, même adoucie par les atténuations qu'on voit chez certains de ses contemporains. Il reste donc dans le monde, il y reste pleinement, trop pleinement. Il n'est aucunement un « séparé », comme le veut en France au même moment le fondateur de Saint-Sulpice [1]. Le monde ne lui est naturellement pas d'un grand secours, même le monde clérical ; le manque de tenue, le laisser-aller, voire l'irrégularité sont trop fréquents dans le clergé. A-t-on cherché à le détourner de la voie où il s'engageait si inconsidérément ? Nous n'en savons rien. Mais que, finalement, il n'ait rencontré aucun obstacle suffisant, et qu'il ait trouvé un évêque pour l'ordonner, voilà qui est déjà caractéristique. Une vocation sincère, mais fragile, fondée sur les impulsions du sentiment et les mouvements désordonnés de la sensibilité, pouvait difficilement ne pas succomber dans un milieu où une piété certaine et souvent touchante s'alliait à un sens médiocre des responsabilités sacerdotales.

***

Car le cas de Lope, si intéressant qu'on juge l'homme, n'est pas seulement un cas individuel. Il dépasse et déborde sa personne. C'est un exemple typique de la survivance de l'esprit médiéval en Espagne. Par bien des côtés, Lope est un *goliard* comme l'auteur du *Libro de Buen Amor*, l'archiprêtre de Hita, Juan Ruiz (XIVe siècle). Américo Castro a déjà fait le rapprochement [2], et ce grand humaniste hispano-américain qu'était Pedro Henríquez Ureña a analysé cette situation avec beaucoup de pénétration dans un petit livre rempli de substance intitulé *Plenitud de España*. La religion de Lope, dit-il, est encore le catholicisme populaire du moyen

1. Voir par exemple, d'Olier, l'*Introduction à la vie et aux vertus chrétiennes*, éd. François Amiot, Le Rameau, Paris, 1954, p. 94-95. A dire vrai, cette « séparation » est le devoir de tous les chrétiens, parce que Dieu, leur modèle, est « parfaitement saint et séparé de tout » (p. 127). Voir aussi p. 114, 118, 129, 133, 139, 152 et 158. Mais elle s'impose spécialement au prêtre, que son ministère rapproche encore davantage de Dieu.

2. Américo Castro, *España en su historia*, Buenos Aires, 1948, p. 386.

âge, humble et joyeux, fraternel au prochain, prompt aux fautes de la chair, qui sont faiblesse, étranger aux fautes de l'esprit, qui sont orgueil et malice. Il arrive à Lope de tomber dans la sévérité post-tridentine, parce que personne ne peut échapper entièrement à son temps, et qu'il est partagé entre deux tendances qui se combattent ; mais, en somme, il a été peu touché par l'ensemble de la Restauration catholique. Pedro Henríquez Ureña continue : « Sa religion traditionnelle suffisait à Lope comme philosophie, comme explication du monde. Toute son éthique réside dans sa religion et dans les exemples de vertu que lui fournit l'histoire classique — je veux dire toute son éthique supérieure, car sa morale de tous les jours, il la reçoit, sans ombre de critique, du milieu où il vit » [1]. Retenons la distinction. Lope a porté au plus haut point le divorce entre l'éthique supérieure et la morale courante qui existe chez beaucoup d'hommes. Le malheur, c'est que le sacerdoce, qui relève de l'éthique supérieure, il l'a pratiquement rabaissé — non par hypocrisie ou incrédulité, mais par faiblesse ou légèreté — au niveau de la morale courante d'un milieu auquel il n'avait ni le courage ni même le désir de se soustraire.

Ainsi Lope est aussi ambivalent dans son comportement que dans son œuvre. On le rapprochera d'un autre ambivalent, son contemporain Quevedo, qui écrit un traité de politique tirée de l'Évangile et traduit saint François de Sales, mais qui se livre à des polémiques féroces et qui pratique la scatologie, voire l'obscénité dans le *Buscón* et *Los Sueños*. Si les deux hommes n'étaient par ailleurs bien différents, on verrait en Quevedo comme une réincarnation hispanique de Rabelais, si médiéval sous tant d'aspects et qui unit pareillement l'obscénité à de hautes visées philosophiques et morales. En tout cas, c'est bien cette « conscience double » dont on a parlé à propos de certains auteurs du moyen âge. Encore Quevedo ne fut-il jamais prêtre. Il y a des exemples moins extrêmes que celui de Lope, mais peut-être plus révélateurs encore. On laissera de côté Calderón, prêtre sur le tard, lui aussi, à cinquante-et-un ans, et dont la conduite n'attira pas l'attention.

1. Pedro Henriquez Ureña, *Plenitud de España*, 2e éd., Buenos Aires (Losada), 1945, p. 26-29.

Il y a Góngora, chanoine de Cordoue, passionné de courses de taureaux, et dont les chefs-d'œuvre, les *Soledades*, le *Polifemo*, sont purement profanes. Il y a l'énigmatique Gracián, auteur d'un petit traité eucharistique, mais surtout d'œuvres complètement séculières, étrangères à toute pensée d'apostolat, et jésuite indiscipliné, qui publie ses œuvres clandestinement, sans en référer à ses supérieurs (c'est ce que le P. Batllori qualifie de *vida alter nante*). Il y a aussi, plus énigmatique encore, Tirso de Molina, le célèbre créateur de Don Juan (*El burlador de Sevilla*). Américo Castro s'est demandé à juste titre pourquoi l'on avait accepté avec si peu de surprise la carrière et l'œuvre de ce religieux mercédaire. Il a paru tout naturel que Tirso fût appelé le Boccace espagnol. Et cependant quelle est la forme de vie, quelle est la « catégorie » historique qui peut rendre compte d'une semblable existence? Pour l'essentiel, à ses yeux, Tirso s'expliquerait comme l'archiprêtre de Hita [1].

A dire vrai, toutefois, Américo Castro n'a pas été le premier à soulever le problème de Tirso. Car nous retrouvons de nouveau Pedro Henríquez Ureña. On s'étonnera peut-être, nous dit-il encore, que Tirso ait tellement travaillé pour le théâtre, et avec une pareille liberté. C'est qu'au xviie siècle espagnol rien d'humain n'était étranger au prêtre qui écrivait [2]. L'hispaniste allemand Karl Vossler, lui, préfère envisager une vie coupée en deux : d'un côté les théâtres et les comédiens, de l'autre le cloître et les religieux. Cette vue est-elle exacte? Assurément, comme pour Lope, l'esprit de Trente est là qui combat les survivances médiévales. Le chanoine que Cervantes nous présente dans le *Don Quichotte* (I, ch. 48) abandonne la rédaction d'un roman de chevalerie parce que cette entreprise ne lui semble pas convenir à sa vocation ; et certains jugeaient déplacé qu'un religieux écrivît des *comedias*. Aussi Tirso eut-il des ennuis qui l'écartèrent du théâtre pendant huit ou dix ans. Mais Vossler lui-même ne paraît voir dans ce cloisonnement d'une vie partagée qu'une fausse perspective de nos esprits modernes. En effet, il nous signale le mince filet — mince, mais réel — de platonisme

1. *España en su historia*, p. 450.
2. *Plenitud de España*, p. 174.

authentique qu'on peut relever dans les idées de Tirso sur l'amour. Dans ses pièces on voit plusieurs fois les personnages s'élever de l'amour charnel à l'amour spirituel. Ici encore impossible de tracer une frontière : Tirso plaisante aussi bien de l'*érôs* céleste que de l'*érôs* terrestre. Poète et créateur de figures théâtrales, il a constaté que les mêmes formes et les mêmes nuances de sentiment que nous réprimons dans l'amour charnel réapparaissent dans l'amour spirituel sur un plan plus élevé. La timidité d'une jeune fille devant l'amour et l'aspiration de sainte Tècle mourante au bonheur céleste s'expriment par des images et des rythmes d'une surprenante analogie [1]. C'est le principe même, peut-on ajouter, de ces transpositions *a lo divino* qui sont une des caractéristiques de la littérature espagnole au XVIe et au XVIIe siècle et où saint Jean de la Croix se montre souvent le plus grand des maîtres.

A ces exemples de l'âge appelé aujourd'hui baroque, on ne peut guère résister à la tentation d'en joindre un autre sensiblement antérieur, celui du petit chef-d'œuvre anonyme connu sous le titre de *Lazarillo de Tormes*, et où l'on voit généralement l'ancêtre du roman picaresque. De toutes les attributions entre lesquelles se partage la critique, la plus vraisemblable reste encore celle qui a été indiquée par le chroniqueur de l'Ordre de Saint-Jérôme, Fr. José de Sigüenza : le Hiéronymite Fr. Juan de Ortega. On n'oublie pas qu'il y a une différence notable : Ortega aurait écrit le *Lazarillo* avant d'entrer en religion, quand il était étudiant à Salamanque. Pourtant, s'il étudiait la théologie en vue de devenir prêtre et moine, l'exemple conserve une valeur presque entière. D'autant plus que Sigüenza ne songe aucunement à dissimuler ce péché littéraire de jeunesse, et il n'est pas moins instructif que l'auteur, à ce qu'il nous dit, loin de faire disparaître son brouillon autographe, l'ait soigneusement conservé dans sa cellule. Lorsque parut la première édition du *Lazarillo* (1554), Ortega était général de son Ordre. On comprend qu'il n'ait pas revendiqué la paternité du petit roman. Mais, ainsi que le note Marcel Bataillon — je le cite ici aussi à cause du nom qu'il prend comme terme de comparaison et qui nous ramène

1. Karl Vossler, *Escritores y poetas de España*, Col. Austral, n° 771 (1944), p. 45, 47 et 59.

à l'époque de Lope — que, tout en renonçant à se glorifier de son œuvre, il n'ait éprouvé aucun remords et aucune gêne, la chose n'a rien d'invraisemblable au pays de Tirso de Molina [1].

C'est ainsi que, par le caractère de son auteur, le *Lazarillo* se place sur la ligne qui va du *Libro de Buen Amor* au *Buscón*, au *Burlador*, et aux aventures de Lope de Vega. A tous ces écrivains peut s'appliquer ce que Pedro Henríquez Ureña — on m'excusera de le citer encore — écritdu joyeux archiprêtre : « La contradiction que nous croyons découvrir entre ses homélies et ses tableaux d'allégresse charnelle n'existe que pour nous, qui portons notre jugement après la Réforme et la Contre-Réforme » [2].

***

C'est là sans doute qu'il faut voir le point essentiel. Il ne nous appartient pas, répétons-le, de juger Lope. Mais, si nous voulons comprendre la triste et déconcertante aventure de son sacerdoce, nous devons contrarier notre pente naturelle et renoncer à établir une limite entre le profane et le sacré, ou encore, dans le domaine de la conduite morale, entre ce qui est péché et ce qui ne l'est pas. Pour mieux saisir la différence d'atmosphère religieuse entre l'Espagne et la France, il convient maintenant de revenir sur certains points qui ont été indiqués chemin faisant. Je prendrai d'ailleurs un détour et partirai de faits concrets. Mais il doit être bien entendu que tout ce qu'on va lire comporte une foule de nuances que je suis obligé d'omettre dans un simple article. Le lecteur averti remédiera de lui-même à mes simplifications.

Si l'on considère l'ensemble de la littérature religieuse classique et même l'ensemble des grands spirituels, on constate aisément que, ce qui domine en Espagne, ce sont les religieux, et des religieux qui sont parfois de très modeste extraction et qui restent tout proches du peuple : Louis de Grenade, saint Thomas de Villeneuve, saint Ignace, Louis de Léon, saint

1. Marcel Bataillon, *El sentido del Lazarillo de Tormes*, Paris, [1954], p. 11.
2. *Plenitud de España*, p. 96.

Jean de la Croix, le Bienheureux Orozco, pour ne mentionner que les plus illustres (on ne peut guère excepter que Jean d'Avila). C'est à propos des innombrables religieux qui peuplent l'Espagne d'autrefois, et qui ne sont pas tous des Louis de Grenade, qu'on a parlé de *democracia frailuna.* En revanche, le catholicisme français de la période classique est un catholicisme de séculiers, d'évêques et de grands bourgeois, voire d'aristocrates. Qu'on pense à saint François de Sales, à Bérulle, à Olier, à Saint-Cyran, à saint Jean Eudes, à Bossuet, à Fénelon, à la famille Arnauld, à la famille Pascal. Il y a des exceptions comme saint Vincent de Paul, de si humble origine, ou comme Bourdaloue, jésuite et simple religieux. Mais il y en a toujours, et elle ne modifient pas sensiblement le panorama général. Des Capucins comme Benoît de Canfeld ou des Chartreux comme Dom Beaucousin, quel qu'ait été leur rôle, ne suffisent pas à équilibrer la balance. En gros, si l'on veut et en simplifiant sans doute à l'excès, en Espagne un catholicisme de réguliers, en France un catholicisme de séculiers (et les choses n'ont pas tellement changé depuis lors).

Pourquoi cette différence? On croit discerner deux raisons, d'ailleurs connexes. La réforme espagnole, opérée en très grande partie par Cisneros — mais il y a eu d'autres actions que la sienne, — a porté presque exclusivement sur les Ordres religieux et a consisté surtout en une restauration de la discipline régulière et de la pauvreté. En France, un siècle plus tard, l'action de Bérulle, d'Olier, de saint Vincent de Paul et de leurs disciples a porté principalement sur le clergé séculier et sur l'épiscopat, et ce que ces grands hommes ont voulu restaurer avant tout, c'est le sacerdoce en lui-même, dissocié de la vie religieuse. C'est de cette action, nul ne l'ignore, que sont sortis des évêques comme Bossuet et Fénelon. Il n'est ni exagéré ni imprudent de dire que les deux catholicismes, l'espagnol et le français, vivent encore aujourd'hui l'un et l'autre sur cette double « lancée ».

La seconde raison, c'est qu'il s'est produit en France un fait qui, à ma connaissance, n'a pas eu d'analogue en Espagne : une lutte consciente et systématique contre le clergé régulier. Ici intervient, on le sait, le phénomène spécifiquement français du gallicanisme. Si les évêques français ont lutté contre

le clergé régulier, c'est parce que celui-ci, du fait de l'exemption, échappait à leur juridiction et relevait d'une hiérarchie autonome qui ne dépendait que du Saint-Siège et qui avait sa tête à Rome. Je n'évoque que des choses bien connues et qui nous ont été rappelées ces dernières années par le P. Chesneau et le chanoine Martimort [5]. A cela s'ajoute assurément une raison de fait, les désordres qui régnaient dans beaucoup de monastères. Mais la question de principe demeure fondamentale.

Là-dessus se sont greffées d'autres choses : les religieux, surtout les religieux mendiants, représentent un catholicisme populaire que des hommes tels que Bérulle, Saint-Cyran, Bossuet ou Fénelon, volontiers enclins à une espèce de purisme de la piété, comprennent mal et apprécient peu [1]. Il n'est pas douteux qu'intellectuellement aussi le catholicisme français du XVIIe siècle est une religion aristocratique. Et c'est sans doute une des choses — ce n'est pas la seule — qui aggravèrent le dépaysement et provoquèrent le malaise des moniales espagnoles qui vinrent introduire en France, sous l'égide de Bérulle, le Carmel réformé de sainte Thérèse. Le rationalisme déclaré ou latent du tempérament national et parfois l'influence du protestantisme ne purent qu'accentuer cette tendance. Elle entraînera de plus en plus le catholicisme français dans une voie divergente de celle du catholicisme espagnol, à travers lequel circule une robuste sève populaire, et contribuera à créer, dans l'un et l'autre pays, deux manières différentes de « sentir » la même religion qui entraîneront des malentendus chroniques et, craignons-le, irrémédiables.

Tout cela mène encore à d'autres réflexions. Si la France est la patrie et la terre d'élection du « laïcisme », on peut estimer que l'éclosion de ce laïcisme n'a pas été simplement le fruit de l'esprit rationaliste. En effet, dans leur désir de rehausser le sacerdoce, les restaurateurs catholiques du XVIIe

1. Charles Chesneau, *Le Père Yves de Paris et son temps* (1590-1678). I. *La querelle des évêques et des réguliers* (1630-1638), Paris, 1946. — Aimé-Georges Martimort, *Le gallicanisme de Bossuet*, Paris, 1953.

2. Voir Henri Busson, *La religion des classiques* (1660-1685), Paris, 1948, spécialement p. 5-66, et Martimort, *Le gallicanisme de Bossuet*, spécialement p. 154-174, 193-201, 310-316 et 705-708.

siècle français se sont appliqués à faire du prêtre un homme complètement séparé de la foule des laïques et à dresser une forte barrière protectrice et révérentielle entre le sanctuaire et l'existence de tous les jours. On arriverait donc à la conclusion que le laïcisme français serait né de la conjonction de deux courants antagonistes, dont les origines et les buts étaient diamétralement opposés : un courant anticlérical, celui des « libertins » et des « philosophes », dont la fin est sinon de supprimer totalement la religion, tout au moins de l'expulser de la vie publique, de la reléguer dans les églises et de réduire le clergé à un rôle purement cultuel ; un courant clérical qui aboutit presque au même résultat parce que, voulant, avant toutes choses, préserver la grandeur et la pureté du sacerdoce, il le coupe de tout le reste, fait du prêtre un homme à part qui vit sur des hauteurs inaccessibles, et tend à lui interdire de se mêler à l'humanité, sauf dans l'exercice de son ministère spécifique [1]. Il est toujours difficile d'atteindre à l'équilibre désirable. A force de vouloir trop ne pas être du monde, on risque de ne plus être dans le monde.

Lope de Vega, lui, étant trop resté dans le monde, continua d'être du monde, et succomba à ses tentations les plus grossières. On me reprochera sans doute, dans ces pages finales, de l'avoir complètement oublié et d'avoir entraîné le lecteur bien loin de lui. Cet oubli était plus apparent que réel, et cet entraînement, auquel je me suis laissé aller très consciemment, me paraît justement tout à fait révélateur. Les idées sur lesquelles nous vivons sont aux antipodes de l'ambiance qui explique le sacerdoce de Lope, qui explique aussi l'alliance du sacerdoce et de la littérature la plus profane chez des écrivains comme Góngora, Gracián ou Tirso. C'est de tout ce système d'idées que nous devons nous dépouiller pour comprendre ce qui s'est passé dans l'Espagne du Siècle d'Or.

Paris. Robert Ricard.

1. Sur ce point, voir les remarques du P. Henry et du P. Vicaire dans *Prêtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1954 (Coll. Unam Sanctam, 28), p. 8-9 et p. 194-196. On se rappellera qu'Olier n'hésite pas à mettre le prêtre au-dessus de la Sainte Vierge (Jean Galy, *Le sacrifice dans l'école française de spiritualité*, Paris, 1951, p. 326).

Baudelaire et Valéry

L'étude de l'influence littéraire est la plus frivole et la plus importante des disciplines. Frivole quand elle se borne à cette chasse aux souvenirs qui n'atteint que l'accidentel et laisse dans l'ombre l'essentiel de l'œuvre, elle confine à l'absurde lorsqu'elle se contente d'épingler des épithètes communes aux deux auteurs, ou d'esquisser des rapprochements tellement vagues qu'ils s'estompent dans la brume des lieux communs de la littérature universelle. Mais comment mesurer l'élan créateur d'un écrivain sans faire la part de ce qu'il emprunte et de ce qu'il ne doit qu'à la fécondité de son génie? Et comment atteindre son individualité sans écarter d'abord ce qu'il a pris chez les autres? Certes, ces emprunts ne doivent pas être inventoriés comme les trésors d'une caverne de voleurs. Ils ne sont pas chose morte, mais réalité vivante. Ils ont été absorbés, digérés, assimilés, rejetés en vertu d'un métabolisme qui se confond avec la vie même de l'œuvre d'art.

Que l'étude d'influence soit la meilleure et la pire des choses, Valéry l'avait dit dans sa *Lettre sur Mallarmé* :

> Il n'est pas de mot qui vienne plus aisément ni plus souvent sous la plume de la critique que le mot d'influence, et il n'est pas de notion plus vague parmi les vagues notions qui composent l'armement illusoire de l'esthétique. Rien toutefois dans l'examen de nos productions qui intéresse plus philosophiquement l'intellect et le doive plus exciter à l'analyse que cette modification progressive d'un esprit par l'œuvre d'un autre.

Et glissant, comme souvent, de la littérature à la métaphysique, le poète poursuivait :

> Il arrive que l'œuvre de l'un reçoive dans l'être de l'autre une valeur toute singulière, y engendre des conséquences

agissantes qu'il était impossible de prévoir (c'est par quoi l'*influence* se distingue assez de l'*imitation*) et qui se font assez souvent impossibles à déceler. Nous savons, d'autre part, que cette activité dérivée est essentielle à la production dans tous les genres. Qu'il s'agisse de la science ou des arts, on observe, si l'on s'inquiète de la génération des résultats, que toujours ce qui se fait répète ce qui fut fait, ou le réfute : le répète en d'autres tons, l'épure, l'amplifie, le simplifie, le charge ou le surcharge ; ou bien le rétorque, l'extermine, le renverse, le nie ; mais donc le suppose, et l'a invisiblement utilisé. Le contraire naît du contraire [1].

Valéry lui-même n'était-il pas plein d'indulgence pour ce pirate dont il est question dans *Eupalinos*, et qui s'était approprié et assimilé ce qui était le meilleur quant à lui-même. Phèdre le dépeignait en ces termes :

Sache donc, délectable Socrate, qu'il était pourvu des oreilles les plus fines et les plus profondes que jamais crâne ait possédées. Tout ce qui pénétrait dans ces labyrinthes embroussaillés était la proie d'un monstre singulièrement avide. La bête qui s'abritait dans cette forte coquille s'engraissait de toutes choses précises. Je ne sais combien de langages, de recettes, elle avait digérés ! Combien de sagesses variées elle avait changées en une substance choisie ! Elle avait sucé tant de cervelles ! Je l'imaginais entourée des débris et des coques vides de mille esprits épuisés !

A Socrate qui s'efface et qui s'exclame : Mais tu me peins un poulpe ! Phèdre répond :

Mais un poulpe qui interroge les eaux peuplées, choisit, bondit, brandissant ses fouets dans l'épaisseur de l'onde, et qui vertigineusement s'empare de ce qui lui convient, n'est-il pas un vivant cent fois plus vivant que l'immobile éponge [2] ?

Puisque Valéry fait, de l'influence, la condition même de la vie, il semble que nous pouvons, sans impiété, nous mettre en quête des choses précises dont sa pensée s'est engraissée,

1. *Lettre sur Mallarmé*. Variété II, N.R.F., 1947. P. 196-197.
2. *Eupalinos ou l'Architecte* précédé de l'*Ame et la Danse*. N.R.F., 1924. P. 194 et 195.

des langages et des recettes qu'elle a digérés et des sagesses variées qu'elle a changées en une substance choisie, ô combien !

Parmi ces influences, après celle de Poë et de Mallarmé, celle de Baudelaire est sans doute la plus importante.

Sur les circonstances où Valéry découvrit Baudelaire, nous savons peu de chose. Valéry avoue s'être presque détaché de Hugo et de Baudelaire à dix-neuf ans, quand le sort lui mit sous les yeux quelques fragments d'*Hérodiade*, les *Pleurs* et le *Cygne*. Ceci se passait en 1890. Lorsque le poète commença à fréquenter Mallarmé, la littérature, confie-t-il ailleurs, ne lui était presque plus rien [1].

En revanche, de la rencontre de Valéry et de Baudelaire est née une étude capitale : *Situation de Baudelaire* [2] qui parut en 1924. Mise en présence de la pensée de Baudelaire, la pensée de Valéry réagit à la manière d'un produit chimique, mettant à nu les éléments qui composent les deux esthétiques. C'est de cette réaction que nous voudrions poursuivre l'étude.

Valéry commence par constater que c'est avec Baudelaire que la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Ce rayonnement de la poésie de Baudelaire à l'étranger, il l'attribue au fait que l'intelligence critique est associée, chez l'auteur des *Fleurs du Mal*, à la vertu de poésie.

Chose curieuse, à peine Valéry s'est-il essayé à définir Baudelaire, qu'il s'exprime à son propos exactement comme Baudelaire s'était exprimé à propos de Wagner. « C'est une circonstance exceptionnelle qu'une intelligence critique associée à la vertu de poésie », écrit-il [3]. Et Baudelaire :

> « Un homme qui raisonne tant de son art ne peut pas produire naturellement de belles œuvres », disent quelques-uns qui dépouillent ainsi le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive et pour ainsi dire végétale. D'autres veulent considérer Wagner comme un

1. Frédéric Lefèvre. *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris, Le Livre, 1926. P. 33. Voir aussi *Dernière Visite à Mallarmé, Variété II*, p. 188, ainsi que Henri Mondor : *L'Heureuse Rencontre de Valéry et de Mallarmé*. Lausanne, La Guilde du Livre, 1947. P. 22.
2. *Variété II*, p. 127-155.
3. *Ibid.*, p. 131.

> théoricien qui n'aurait produit des opéras que pour vérifier a posteriori la valeur de ses propres théories.
>
> Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique.
>
> Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique [1].

Plaidoyer en faveur de la rationalité du génie, de la critique alliée à l'activité poétique, méfiance à l'égard de l'instinct : de ces corrélations fondamentales est issue, nous le verrons plus loin, l'esthétique de Valéry.

Poursuivant son analyse, Valéry aborde ce qu'il appelle le problème de Baudelaire. Ce problème *devait* — c'est la typographie de Valéry qui se fait insistante — se poser ainsi : être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. A peine a-t-il prêté ce calcul à Baudelaire qu'il éprouve un certain scrupule, puisqu'il ajoute :

> Je ne dis pas que ce propos fût conscient mais il était nécessairement en Baudelaire, — et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d'état. Dans les domaines de la création, qui sont aussi les domaines de l'orgueil, la nécessité de se distinguer est indivisible de l'existence même [2].

L'artiste serait donc préoccupé avant tout d'originalité et sa méthode consisterait à chercher ce que personne d'autre n'aurait dit avant lui, à découvrir le petit coin tranquille où gît le filon inexploité. Il s'agit de conquérir le marché littéraire, et méthodiquement. Tant de spéculation entrerait-elle dans l'âme des poètes ? Faudrait-il attacher une importance particulière au fait que Monsieur Teste s'occupa, à des moments qui ne furent pas perdus, de spéculations boursières ? Ce calcul que Valéry prête à Baudelaire, qui fut un calculateur si maladroit, ne pourrait-il pas se retourner contre Valéry

1. *L'Art romantique. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.* Éd. Crepet, Paris, Conard, 1925. P. 218-219.
2. *Variété II*, p. 132.

lui-même? Quelle est en effet la « situation » de Valéry? N'être ni Baudelaire ni Mallarmé. Il ne lui reste donc — et ses commentateurs ont proclamé à l'envi que c'est bien là que réside son originalité — il ne lui reste plus qu'à prospecter le seul terrain où les poètes n'aient pas encore fait de sondages : l'intelligence et l'idée même du drame intellectuel.

Il est une phrase du projet de préface aux *Fleurs du Mal* que Valéry ne pouvait manquer de citer à l'appui de sa thèse :

> Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle [1].

Est-ce là le calcul prémédité du poète

> qui est amené, contraint par l'état de son âme et des données à s'opposer de plus en plus nettement au système ou à l'absence de système qu'on appelait le romantisme [2],

ou n'est-ce pas plutôt la boutade d'un Baudelaire, aigri par la mésaventure de la publication des *Fleurs du Mal*, s'efforçant de faire passer une tentative poétique, qui lui a valu une condamnation retentissante et la colère de toute la critique aux abois, pour un tour de force gratuit et innocent? Baudelaire, poursuit Valéry, a le plus grand intérêt — un intérêt vital — à percevoir, à constater, à s'exagérer toutes les faiblesses du romantisme. Et de comparer Baudelaire à Talleyrand et à Metternich. Baudelaire ruinant le romantisme pour s'installer à sa place! Démolissant Musset et Hugo comme autant de rivaux possibles, lui dont l'œuvre critique est faite avant tout d'admiration fervente pour ces romantiques que furent Gautier, Delacroix, Poë! Lui qui eut

8. *Les Fleurs du Mal.* Éd. Crepet-Blin. Paris, Corti, 1950. P. 211.
9. *Variété II*, p. 133.

le courage de batailler pour Wagner à une époque ou ce dernier était presque universellement combattu !

> Si l'on y mettait quelque malice et un peu plus d'ingéniosité qu'il ne convient [1],

lit-on plus loin. Quelque malice, et une ingéniosité presque choquante : n'est-ce pas là comme un aveu implicite de la délicieuse perfidie qui a présidé à tant de calculs si généreusement prêtés au pauvre albatros? Mais abandonnons le terrain des mauvais sentiments pour celui de l'esthétique.

Baudelaire avait dénoncé l'insuffisance de la rêverie et de l'inspiration. Il reprochait à Musset son impuissance à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art. [2] Dans *L'Art Romantique*, il constate que, chez Delacroix, l'imagination était certes le don le plus précieux, la faculté la plus importante, mais il ajoute que cette faculté reste impuissante si elle n'a pas à son service une habileté rapide et il admire Delacroix qui trouvait toujours la journée trop courte pour étudier les moyens d'expression [3].

Dans une étude sur les *Martyrs ridicules* de Cladel, il critiquait la jeunesse littéraire en ces termes :

> De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration elle tire le droit de ne se soumettre à aucune gymnastique. Elle ignore que le génie (si toutefois on peut appeler ainsi le germe indéfinissable du grand homme) doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public ; que l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien [4].

Dans ses *Conseils aux jeunes littérateurs*, il proclamait :

> L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. Ces deux contraires ne s'excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature. L'inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil [5].

1. *Ibid.* p. 136.
2. Ch. Baudelaire. *Correspondance.* Éd. Crepet-Pichois, Paris, Conard. T. III, p. 38.
3. *L'Art Romantique. L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix*, P. 9.
4. *Ibid. Les Martyrs ridicules.* P. 419.
5. *Ibid. Du travail journalier et de l'inspiration.* P. 275.

Valéry, dans son *Propos sur la Poésie*, devait dénoncer, lui aussi, l'insuffisance du rêve :

> Puisque ce mot de rêve s'est introduit dans mon discours, je dirai au passage qu'il s'est fait dans les temps modernes, à partir du romantisme, une confusion assez explicable, mais assez regrettable, entre la notion de poésie et celle de rêve. Ni le rêve, ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques. Ils peuvent l'être : mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques [1].

Plus loin, Valéry proclamait à son tour l'insuffisance de l'inspiration :

> Il suffit d'être inspiré et les choses vont toutes seules. Je voudrais bien qu'il en fût ainsi. La vie serait supportable. Accueillons toutefois cette réponse naïve, mais examinons-en les conséquences.
>
> Celui qui s'en contente, il lui faut consentir ou bien que la production poétique est un pur effet du hasard, ou bien qu'elle procède d'une sorte de communication surnaturelle ; l'une et l'autre hypothèse réduisent le poète à un rôle misérablement passif. Elles font de lui ou une sorte d'urne en laquelle des millions de billes sont agitées, ou une table parlante dans laquelle un esprit se loge. Table ou cuvette, en somme, mais point un dieu, — le contraire d'un dieu, le contraire d'un Moi [2].

Quelle est pour Valéry la faculté qui donne à l'homme sa dignité, au moi son essence ? C'est la volonté :

> Mais l'homme n'est homme que par la volonté et la puissance qu'il a de conserver ou de rétablir ce qui lui importe de soustraire à la dissipation naturelle des choses [3].

Nécessité, chez l'artiste, de la volonté, c'était la leçon qu'avait donnée à Baudelaire Balzac, mais aussi, mais surtout Delacroix :

> Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et

1. *Propos sur la Poésie*. St Félicien en Vivarais, Au Pigeonnier, 1930. P. 15-16.
2. *Ibid.* p. 55-56.
3. *Ibid.* p. 19.

> froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. Dans ce double caractère, nous trouvons, disons-le en passant, les deux signes, qui marquent les plus solides génies, génies extrêmes qui ne sont guère faits pour plaire aux âmes timorées, faciles à satisfaire, et qui trouvent une nourriture suffisante dans les œuvres lâches, molles, imparfaites. Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme [1].

En analysant Baudelaire, Valéry expose les affinités communes aux deux esthétiques. C'est, tout d'abord, l'importance de la volonté, de la conscience, de la technique, de l'esprit critique, le rôle de ce dernier étant d'éliminer tout ce qui, dans les données immédiates de l'inspiration, n'est pas le charme continu, n'est pas la poésie pure. C'est aussi l'action réfléchie se substituant à l'action spontanée. C'est enfin une certaine méfiance à l'égard du rêve, un certain mépris pour l'inspiration.

Ces idées, il ne serait pas difficile de les retrouver, çà et là, dans les essais critiques de Valéry. C'est ainsi qu'à propos de La Fontaine, il revient sur l'insuffisance du rêve. Se proposant de dissiper le malentendu d'après lequel La Fontaine, rêveur, distrait, nonchalant et paresseux, aurait produit une poésie qui serait la fille de cette nonchalance, de cette paresse et de ce penchant à la rêverie, à la distraction, à l'absence, Valéry s'émerveille de trouver dans *Adonis* un enchaînement prolongé de la grâce, « mille difficultés vaincues, les voluptés captées dans la continuité d'une trame inviolable où elles se juxtaposent, sont resserrées et contraintes de se fondre ». Et de conclure :

> On ne fait pas de la politique avec un bon cœur ; mais davantage, ce n'est pas avec des absences et des rêves que l'on impose à la parole de si précieux et de si rares ajustements. La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve [2].

L'écho nous est devenu familier. Mais il nous a paru intéressant de le rechercher là où on s'attendrait peut-être moins

1. *L'Art Romantique*, p. 8.
2. *Au sujet d'Adonis*, *Variété I*, N.R.F., 1948. P. 62.

à le rencontrer : dans ces proses qui se situent à mi-chemin entre l'essai et la poésie, dans les pages de l'*Ame et la Danse* et dans *Eupalinos.*

Rien de moins baudelairien, à première vue, que l'hellénisme serein de *L'Ame et la Danse.* Mais une lecture quelque peu attentive met vite à nu le petit nombre de thèmes autour desquels s'organisent les phrases merveilleuses de Valéry, et ces thèmes ressortissent avant tout à une esthétique bien proche de celle de Baudelaire. L'opposition entre la marche et la danse sert une fois de plus à Valéry pour distinguer la prose de la poésie, essentiellement différente quoiqu'elle se serve « des mêmes mots, des mêmes formes et des mêmes timbres ».

Les pages consacrées à la danse sont précédées d'un étincelant dialogue sur les biens et les maux. Aux maladies de l'âme il n'y a que deux remèdes : la vérité et le mensonge.

> Mais, en revanche, n'est-ce point au sommeil et aux songes que nous demandons de dissoudre les ennuis et de suspendre les peines qui nous poursuivent dans le monde du jour? Et donc, nous fuyons de l'un dans l'autre, invoquant le jour au milieu de la nuit ; implorant au contraire, les ténèbres pendant que nous avons la lumière ; anxieux de savoir, trop heureux d'ignorer, nous cherchons dans ce qui est un remède à ce qui est. Tantôt le réel, tantôt l'illusion nous accueille ; et l'âme, en définitive, n'a point d'autres ressources que le vrai, qui est son arme, — et le mensonge, son armure [1].

Sous le balancement harmonieux de la phrase et les antithèses parfaitement équilibrées, perce une angoisse bien proche de celle de Baudelaire. Valéry nous parle de l'homme implorant les ténèbres. Baudelaire, dans *La Fin de la Journée,* avait chanté :

> Mon esprit, comme mes vertèbres,
> Invoque ardemment le repos ;
> Le cœur plein de songes funèbres,
> Je vais me coucher sur le dos
> Et me rouler dans vos rideaux
> O rafraîchissantes ténèbres ! [2]

1. *L'Ame et la Danse,* p. 15-16.
2. *La Fin de la Journée* (*Fleurs du Mal,* p. 157).

Au mensonge, que Valéry prête à l'âme comme armure, Baudelaire avait consacré les strophes désenchantées de *Semper Eadem* [1] :

> Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
> Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,
> Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !

Et le poème intitulé *Amour du Mensonge* [2] se termine par ces vers :

> Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
> Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
> Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
> Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté. [3]

Invité à dire s'il connaît un remède « pour ce mal d'entre les maux, ce poison des poisons, ce venin opposé à toute la nature » — le très baudelairien « ennui de vivre » — Éryximaque invoque, après Baudelaire, faute de remèdes, les dérivatifs au spleen dont certains font partie intégrante de l'architecture spirituelle des *Fleurs du Mal* : les délires non mélancoliques, l'ivresse, l'amour, la haine et ceux de nos actes qui peuvent nous faire entrer dans un état étrange et admirable [4]. Pour qui connaît quelque peu les modes de pensée chers à Valéry, cet état n'est que la poésie et c'est ainsi que nous retrouvons chez les deux poètes, en guise de remède à l'ennui de vivre, ce que M. Robert Vivier a très heureusement appelé « la solution miraculeuse de l'art » [5].

C'est dans ce même dialogue que nous trouvons les idées de Valéry sur la peinture. Il nous a paru intéressant de les confronter avec celles de Baudelaire, qui occupe, on le sait, une place importante dans l'histoire de la critique d'art au XIXe siècle.

Pour comprendre l'esthétique de Valéry en général, et ses idées sur la peinture en particulier, il faut partir une fois de

1. *Semper Eadem*, (*Ibid.*, p. 43).
2. *L'Amour du Mensonge*, (*Ibid.*, p. 112).
3. *Eupalinos*, p. 51.
4. *Ibid.*, p. 55-56.
5. Robert Vivier : *L'Originalité de Baudelaire*. Bruxelles, Palais des Académies, 1927. P. 127 s. (Cet ouvrage a été réédité en 1952, mais sans modifications).

plus de l'opposition entre la marche et la danse, la prose et la poésie. Partant — mais s'en doute-t-il? — de la conception kantienne de l'activité désintéressée, Valéry oppose la marche et la prose à la danse et à la poésie en ce qu'elles ont pour fin un résultat pratique. La danse et la poésie sont à elles-mêmes leur but. Mais la danse et la poésie ont ceci de commun avec la marche et la prose qu'elles se servent du même langage : les mots et les pas. Ce qui amène Valéry à découvrir le langage et la fin propres des disciplines artistiques. Ceux de la poésie ne peuvent être le sens, la chose à signifier, ce dont la prose pourrait bien se charger. Ceux de la peinture sont, avant tout, la couleur. Dans *Eupalinos*, Socrate constate que le peintre, lorsqu'il désire qu'un certain lieu de son tableau soit de couleur verte, y place un arbre. Le sujet, ici, n'a d'importance que dans la mesure où il sert de prétexte à la couleur. Le tableau représente donc un double univers : celui du sujet représenté et celui de la construction colorée. Il serait difficile d'affirmer avec certitude, en se basant sur ces propos, que Valéry admet ou condamne la peinture non-figurative. Il semble toutefois que son esthétique picturale ait été plus audacieuse que ses réalisations poétiques. En poésie, il demeure classique, et sa technique se rattache, par delà Mallarmé, à l'école parnassienne : à Henri de Régnier, à Pierre Louÿs, à Leconte de Lisle, à Heredia, à Théophile Gautier. Mais, à propos de peinture, Valéry prête à Phèdre un langage étrange. Phèdre songe aux enfants auxquels le pédagogue demande de raisonner sur Achille et la tortue. « Au lieu de chasser la fable de leurs esprits, poursuit Phèdre, et de ne retenir que les nombres et leurs rapports arithmétiques », les enfants « ne parviennent jamais à l'état dans lequel il n'y a plus d'Achille ni de tortue, ni de temps même, ni de vitesse, mais des nombres et des égalités de nombres ». Est-il plus jolie formule pour désigner ce que notre époque a appelé l'art *abstrait*? Et Socrate enchaîne: « les arts dont nous parlons doivent, au contraire, au moyen de nombres et de rapports de nombres, enfanter en nous non point une fable — entendez, pour la peinture, un tableau figuratif — mais cette puissance cachée qui fait toutes les fables[1] »

1. *Eupalinos*, p. 130 et 131.

Distinction entre les figures d'un tableau et le langage proprement pictural : quel est l'itinéraire par lequel Valéry en est arrivé à découvrir le langage propre de la peinture? Valéry distingue, à propos de Rembrandt, sur un même tableau « deux compositions simultanées, l'une des corps et des objets représentés, l'autre des lieux de la lumière [1] ». Mais cette distinction entre ce que nous serions tentés d'appeler la prose et la poésie du tableau, son aspect figuratif et son aspect non figuratif, c'est Baudelaire qui l'a formulée le premier à propos de la peinture de Delacroix.

Faut-il répéter ici le passage fameux par lequel Baudelaire accordait à la peinture moderne ses lettres de créance? Nous lisons dans l'*Art romantique* :

> Un tableau de Delacroix, *placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet,* vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe. Sombre, délicieuse pourtant, lumineuse mais tranquille, cette impression qui prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste. *Et l'analyse du sujet, quand vous en approchez,* n'enlèvera rien à ce *plaisir primitif dont la source est ailleurs et loin de toute pensée concrète.*
>
> Je puis inverser l'exemple. Une figure bien dessinée vous pénètre d'un *plaisir tout à fait étranger au sujet.* Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace. Les membres d'un martyr qu'on écorche, le corps d'une nymphe pâmée, s'ils sont savamment dessinés, comportent *un genre de plaisir dans les éléments duquel le sujet n'entre pour rien* ; si pour vous il en est autrement, je serai forcé de croire que vous êtes un bourreau ou un libertin [2].

Nous sommes d'autant plus tenté de voir, dans ces analogies de pensée, l'influence du jugement de Baudelaire sur Delacroix, que Valéry, passant du domaine de la peinture à celui de la musique, est amené tout naturellement à parler

1. *Le Retour de Hollande, Variété II,* p. 36.
2. *L'Art Romantique,* p. 15-16.

de l'artiste que Baudelaire devait révéler au public français : Wagner.

Baudelaire avait été frappé surtout par les « répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques », impliquant des intentions mystérieuses et une méthode qui lui étaient inconnues [1] ». Cette méthode, c'est celle de la mélodie annonciatrice, de la sorcellerie évocatoire, que Liszt, et Baudelaire après lui, devaient découvrir chez Wagner [2].

Valéry, lui, admire comment Wagner réussit à attacher l'âme du « patient » à un thème principal, à l'enchaîner au développement tout-puissant, tout en faisant naître, « dans l'ombre de l'ouïe », « des événements lointains et préparatoires, des pressentiments, des attentes, des questions, des énigmes, des commencements indéfinissables... » [3].

L'esthétique de Valéry se rattache à Baudelaire dans une mesure plus large qu'on ne l'a supposé jusqu'ici. C'est elle qui est à la base de cette recherche consciente de la poésie pure qui fut sa préoccupation constante. Ceci dit, il faut reconnaître que l'originalité de Valéry, comme poète, demeure évidente. En choisissant, comme thème fondamental, le domaine de la conscience et l'acte intellectuel, Valéry s'éloigne définitivement de Baudelaire, demeuré fidèle à la tradition éthique des romantiques. Sa langue elle-même se rattache à celle de Mallarmé, mais à un Mallarmé moins compliqué, moins contourné, plus détendu, plus racinien.

A. KIES.

1. *Ibid.*, p. 209.
2. *Ibid.*, p. 231 s.
3. *Variété II*, p. 36.

NOTES

Études sur Diderot

M. G. May n'a pas cherché à résoudre l'énigme Diderot. Il s'est contenté de proposer quatre portraits, *Quatre images de Denis Diderot* (Paris, Boivin, 1951. 12 × 19, 211 p.). Et encore, ce ne sont pas les profils de ce Janus que la critique moderne a réduit à l'unité, mais quatre aspects, que M. May a dégagés de la correspondance. L'encyclopédiste de 1751 est un gourmet — jusqu'à l'indigestion, — et, en bon « systémateur », il se fait gastronome. Pour mettre à profit sa science culinaire, il emprunte au *Dictionnaire Oeconomique* de Chomel. En fait, il le pille. Le *Journal de Trévoux* n'a pas manqué de le proclamer. En 1760, par contre, Diderot aurait passé par une crise de mélancolie : *La Religieuse* et certains passages du *Neveu de Rameau*, entre autres, la révéleraient. Fatigues et tracas suscités par l'*Encyclopédie*, déceptions privées, brouilles familiales, difficultés amoureuses, autant de causes que M. May s'efforce de dénombrer. La dépression aurait atteint son paroxysme entre l'automne 1761 et l'automne 1762, pour se résoudre en un équilibre serein. Signalons au passage que M. Mesnard, dont nous parlerons plus loin, confirme cette évolution vers la sérénité et la situe entre 1759 et 1765. Ainsi, Diderot s'achemine vers l'état d'esprit qui inspirera *Jacques le Fataliste.* Malheureusement nous sommes privés de documents intimes puisque les lettres à Sophie Volland manquent pour la période 1762 à 1765. Troisième portrait : le Diderot philosophe rédigeant le *Rêve de d'Alembert*, pendant l'été 1769. M. May esquisse la genèse du dialogue. La première idée naquit-elle au cours d'une conversation de l'écrivain avec sa fille Angélique? C'est là une brillante hypothèse, sans plus. M. Paul Vernière, dans son introduction à l'édition du *Rêve* (Paris, Didier, 1951) a repris le problème de façon plus complète. Dernier visage : Diderot créateur. M. May étudie tout par-

ticulièrement le problème du réalisme. L'écrivain, selon lui, est en possession de tous ses moyens en 1769 seulement. Alors il parvient à fondre heureusement le réel et l'imaginaire. Le *Neveu de Rameau*, conçu d'abord comme une satire et une critique d'un homme réel, devient recréation de la réalité, où l'écrivain disparaît derrière les personnages qu'il a formés. M. May voit dans l'art du pastiche le biais par où Diderot, en cela semblable à Proust, a résolu l'antinomie. Enfin, dans l'art de la description l'écrivain excelle à rendre le changement, les mouvements : son réalisme est tout dynamique.

M. Pierre Mesnard prétend à plus que ces esquisses, à plus même qu'une simple biographie (*Le cas Diderot. Étude de caractérologie littéraire.* Paris, Presses Universitaires de France, 1952. 14 × 19, 245 p. Caractères. Caractérologie et analyse de la personnalité). Il propose un vrai manifeste sur la méthode en littérature. Le lecteur curieux ou pressé peut même trouver à la fin, condensées en un tableau, treize propositions qui forment la substance du livre. Les 57 premières pages traitent aussi de questions de principes. Diderot fournit le prétexte, il intervient comme exemple, comme cas privilégié. Racine ou Lautréamont pourraient-ils aussi être invoqués ? M. Mesnard examine les tentatives faites par H. Peyre, Taine, Brunetière, Seillière. Malgré des mérites certains, elles ne sont pas satisfaisantes. Mais H. Peyre, avec son classement des générations littéraires, a-t-il l'ambition d'expliquer le tout des écrivains ? Non, il ne songe qu'aux cadres. Pourquoi lui reprocher de négliger les individus ? Et puis, est-il encore utile de montrer les insuffisances des méthodes sociologiques ? Et n'est-il pas dangereux d'ignorer les chefs-d'œuvre de la critique génétique, les grandes biographies intellectuelles, celles de Ph. Bertault ou de B. Guyon sur Balzac, de Moreau ou de Guillemin sur Lamartine, de Levaillant sur Chateaubriand ? Sont-elles tellement entachées de subjectivité, sont-elles tellement superficielles, contreviennent-elles tellement aux principes scientifiques ? D'autre part, sans vouloir discuter les mérites de la caractérologie, sans mettre en doute la valeur de ses méthodes — ce n'en est pas le lieu ici, — est-elle la seule à fournir la méthode scientifique qui donne accès à l'âme des écrivains ? Il y a d'autres moyens. Il y a aussi d'autres buts. Le style, sa structure littéraire méritent aussi d'être étudiés. Les écrivains ne sont pas seulement des expériences instituées par la nature pour éclairer les psy-

chologues. Ils créent des valeurs de beauté, de vie... Même en admettant que l'étude du caractère soit fructueuse, facilite-t-elle si bien l'intuition des personnalités créatrices, comme le prétend M. Mesnard ? Ou substitue-t-elle au langage usuel — imprécis, sans doute, mais surtout quand les critiques et les biographes en abusent et en mésusent — un jargon, des formules (au sens habituel, et mathématique tout à la fois) qui contribueraient assez peu à éclairer le problème, sauf pour les seuls caractérologues [1] ? M. Mesnard reprend à son compte le mot *humanisme* que M. Jean Thomas lança à propos de Diderot dans un sens si particulier et assez vague, comme le fit remarquer naguère M. E. R. Curtius, dans une note ajoutée à son livre *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Nous croyons bien volontiers que la jeune science peut apporter sa contribution à l'histoire littéraire et aider à en résoudre les nombreux problèmes. Mais elle ne peut ignorer ce qui existe déjà et elle doit elle aussi respecter la précision et la justesse des mots !

M. Mesnard donne l'impression que la caractérologie est la clef qui ouvre toutes les portes : tout s'explique par elle. Utilisant la classification des générations proposée par M. H. Peyre, M. Mesnard résout le conflit des générations : ainsi les groupes M et N prennent la relève du XVIIe siècle, parce que le caractère passionné s'est usé au cours de ce siècle et qu'il doit être remplacé par les colériques et les sanguins. L'*Encyclopédie* est un monument de l'esprit colérique, ses traits propres sont ceux de Diderot. Les conflits personnels s'interprètent de même : l'antagonisme de Voltaire avec Diderot est celui du colérique avec le sanguin. En somme il y aurait une sorte de logique historique commandée par les lois d'attraction et de répulsion des caractères. Et dans ces cadres s'inscrirait l'histoire des destins individuels que régirait non le déterminisme tainien, mais une logique découlant du caractère. L'imprévisible, l'accidentel, le fortuit n'ont presque plus part à l'histoire des âmes.

Lorsqu'il s'agit de Diderot, heureusement, l'esprit de finesse ne se perd pas dans toute cette géométrie. Et le livre de M. Mesnard

1. Cf. p. 112-113. « ... un caractère est *sensible*, au sens que nous venons de définir, lorsque le produit $E \times P \times \Sigma$ est égal ou supérieur à la moyenne, c'est-à-dire à 125. » Choderlos « se chiffre » 135, Bernardin de Saint-Pierre 240, Diderot 392.

se lit avec intérêt et profit. Il utilise intelligemment les travaux de Venturi, de Thomas, de Fabre... Tout l'effort consiste ici à repenser les problèmes. Il s'ensuit que toutes les œuvres de Diderot ne sont pas étudiées également. M. Mesnard parle surtout de celles qui ont déjà été analysées. A *Jacques le Fataliste* est généreusement accordé un petit paragraphe, plutôt superficiel ! Combien d'œuvres ne sont qu'à peine citées !

M. Mesnard s'est efforcé de recréer en Diderot une logique interne, une « psychodialectique ». Comme nous ne possédons pas une biographie intellectuelle du philosophe, ceci constitue une esquisse qui nous livre quelques aspects, quelques étapes du développement de l'écrivain. Ainsi, la fameuse question de la sensibilité de Diderot : M. Mesnard montre excellemment, en partant d'une analyse serrée du concept d'*enthousiasme*, que Diderot est parti de Shaftesbury. Il lui a repris le mot mais en lui donnant un sens fort différent, une tout autre valeur affective. Le mot de *sensibilité*, dont se servit P. Trahard dans un ouvrage célèbre, aurait, lui aussi, changé de signification pour Diderot lui-même, selon ses expériences successives et selon les explications qu'il eut à en donner. Parti d'une interprétation enthousiaste et considérant la sensibilité comme une valeur absolue, bonne en soi, Diderot a été amené à nuancer sa pensée. Il admet plus tard que la sensibilité excessive est néfaste, elle est d'origine organique. De même, dans l'ensemble de sa personne, Diderot aurait suivi une évolution. Jeune, il était pétulant, agressif, il réagissait avant tout aux influences actuelles et momentanées ; puis il aurait été amené à régulariser sa vie, il aurait appris à se voir, à se juger, à introduire dans ses actes et sa pensée une certaine constance. Ainsi *Le Neveu de Rameau*, dont M. Mesnard propose une nouvelle interprétation, aurait été une sorte d'examen de conscience : Diderot y étudie un type de caractère « amorphe » qu'il confronte avec lui-même. Enfin, l'âge venant, il se détache un peu du matérialisme — qui, à vrai dire, est une forme de « vitalisme hylozoïste » : il y mêle une dose de mystique naturelle, jointe, dans la pratique, à un épicurisme serein. Voilà quelques points de repère dont profitera la biographie intellectuelle que nous attendons.

Si nous passons de l'écrivain à ses œuvres, nous rencontrons sur notre chemin une étude de *Jacques le Fataliste et son Maître* (J. Robert Loy. *Diderot's Determined Fatalist. A critical appreciation of Jacques le Fataliste.* New-York, King's Crown Press

1950. 14 × 21, 234 p). Dans cette bonne analyse d'une des œuvres de Diderot les plus difficiles non à lire — *Jacques le Fataliste* est un chef-d'œuvre de vie et de spontanéité — mais à interpréter M. Loy passe en revue les jugements des critiques et des historiens ; il veut déterminer leur valeur, comprendre l'œuvre dont il s'agit et la faire connaître dans le public anglo-saxon (voilà sans doute pourquoi il a cité non le texte mais une traduction). Il estime aussi — et il y revient plusieurs fois — que le livre est important comme expérience littéraire : on peut y trouver en germe certaines tentatives modernes. Les noms de Gide, de Proust, de Joyce reviennent en plusieurs endroits. Apprécié d'abord en Allemagne, par Goethe et surtout par Schiller, *Jacques* est le seul livre de Diderot que goûtât Stendhal. En France, il faut attendre Faguet pour qu'en soit louée la facture, si déroutante au premier abord pour un « esprit latin ». Parmi les courants dont il est tributaire, *Jacques* suit peut-être celui de Richardson, mais on l'a rattaché particulièrement à Sterne. Aussi M. Loy étudie-t-il longuement les rapports qui existent entre les deux écrivains : ils offrent tant de ressemblances qu'il est très difficile de parler d'influence. Il semble toutefois qu'il faille réduire la part que fit jadis Barton à l'action de Sterne. En fait, Diderot a pris son bien un peu partout, il a « pillotté » chez Rabelais, chez Fielding[1], dans *Don Quichotte*. Et le choix de Jacques comme héros vient surtout de Diderot lui-même : M. Mesnard ne remarque-t-il pas qu'il a éprouvé toujours un attrait singulier pour les truands et les mauvais garçons, reste durable de la vie qu'il avait menée à vingt ans ? Enfin, emprunts, larcins, inventions, l'estampille de Diderot se trouve néanmoins partout.

Question plus importante : celle de la composition et de la structure du récit. Nous sommes réduits à l'hypothèse pour la date de rédaction : les documents sont muets. M. Loy propose de la reporter à 1774, après le retour de Russie. Depuis 1762, l'écrivain médite certains problèmes sur l'amitié, sur la vie, sur les rapports du vice avec la vertu, qui auront place ici. Pour la structure, le titre nous trompe un peu : car outre le fatalisme, l'auteur traite de morale, du roman comme moyen littéraire, et aussi de quelques thèmes mineurs, plutôt occasionnels, où s'affirme sa veine ra-

1. L'épisode de dame Suzanne et Marguerite n'a-t-il pu être inspiré à Diderot, de loin, par certaines situations de *Joseph Andrews* de Fielding ?

belaisienne. Le thème du roman est étroitement lié à celui du réalisme. Or, contrairement à notre idée moderne, le réalisme de Diderot n'est pas le résultat d'un art de décrire, il ne consiste pas davantage en une collection de documents. Il dépend du narrateur lui-même qui, par ses interruptions continuelles, par ses interventions dans le cours du récit, affirme son impuissance à diriger celui-ci, à en connaître tous les détails, comme si les événements et les personnages étaient hors de son pouvoir. Il y a aussi un art du dialogue, essentiel pour le problème du fatalisme, comme pour celui du roman. Le dialogue est ici plein de vie à un point tel que nous souscrivons totalement à l'observation de M. Loy : Diderot inscrit dans notre mémoire non seulement l'histoire, l'anecdote, mais les conditions dans lesquelles elles se déroulent. Au dialogue se joint la notation des gestes, des tics et des manies. La description proprement dite ne vient qu'ensuite, elle n'existe que dans la mesure où le moral des personnages est dépeint. En outre, nous trouvons un réalisme psychologique qui fait que les idées se juxtaposent par des associations actuelles et non en vertu d'un plan préconçu. Enfin, présence suprême du réalisme : le désordre du récit, qui, aux yeux d'un réaliste au sens strict, serait la négation du réalisme, tout au moins de la crédibilité. Le récit est décousu, apparemment « incomposé », mais point par impuissance créatrice, par faiblesse ou ignorance, il est parfaitement voulu, tel qu'il est. Le désordre vient de la rupture de la narration par des incidents multiples. Sur ce point l'analyse de M. Loy est remarquable de lucidité et de clarté. Le temps, dans *Jacques*, se déroule non selon une succession unique des événements, mais sur des plans différents qui parfois se mêlent et se recoupent. La rupture des temps grammaticaux en est un signe purement extérieur : par elle s'expriment les passages aux différents plans. Ainsi dans l'épisode de Mme de la Pommeraye, nous passons jusqu'à quatre plans. Diderot éprouve évidemment du plaisir à confondre le lecteur, à embrouiller les fils de la narration : il crée un climat de non-sens qui donne au récit son sens même. Il présente ainsi une sorte de réalisme de la contingence, du fortuit : tout est réel parce que tout est possible. En cela il est le précurseur de certaines formes de récit propres aux surréalistes, qui se soucient plus de nouer des suites d'inventions, que de rendre communicable leur message. Mieux encore, le récit exige du lecteur la mobilité et l'éveil de l'esprit : il lui est interdit de s'abandonner, de suivre, il lui faut toujours s'adapter.

Le sujet principal, que le titre met en évidence, a suscité des interprétations diverses : *Jacques* est-il une raillerie, une critique, ou une apologie du fatalisme? Signalons au passage que M. Loy confond un peu facilement prédestination et providence dans sa formule de « destin théologique ». Selon lui, Diderot aurait eu à choisir entre le fatalisme — que lui inspirait Spinoza — et le déterminisme, que lui suggérait sa formation scientiqique. Malheureusement, l'article *fatalité* de l'*Encyclopédie*, qui pourrait nous éclairer, est écrit par Morellet. Toutefois, il est certain que Diderot ne croit pas en la liberté humaine. Mais nie-t-il pour autant la volonté? Un seul être existe, la matière, toutes ses formes sont particulières, individuelles. Et la matière est soumise à des lois absolues. L'homme n'échappe pas à leur contrainte. Mais, d'autre part, il peut agir sur lui-même et sur autrui, il peut améliorer sa condition. La volonté humaine est donc effet et cause. Cette antinomie, Diderot ne la résout pas. *Jacques le Fataliste* en est l'illustration. Diderot aurait été d'accord avec Spinoza sur l'interprétation générale du monde, un monisme déterministe. Mais, peu enclin à la métaphysique, préférant au contraire les solutions pratiques, il se serait séparé de Spinoza sur les conclusions. Qu'un philosophe tire de l'*Éthique* des règles de conduite abstraites, soit. Mais un humble mortel ne peut appliquer aux détails quotidiens les principes édictés *sub specie aeternitatis* ! M. Loy remarque très justement que Jacques n'est pas fataliste : il n'est que le disciple, l'écho de son capitaine, qui, lui, était un fataliste parfait. Mais ce capitaine, nous ne le voyons nulle part dans le récit. Jacques use abondamment du jargon de son maître, mais il vit les pieds sur terre : il se dément, il se contredit, il est homme et non système. En face de lui il a son Maître, qui incarne l'esprit conformiste, bien pensant, qui vit de formules non vérifiées, d'habitudes, de confort, qui s'appuie sur Descartes et sur l'harmonie préétablie de Leibnitz. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Diderot ne s'identifie pas à Jacques, encore moins au Maître : mais il est dans les deux personnages et il est supérieur aux deux. Jacques incarne la foi dans le mécanisme universel, le Maître représente la réaction de Diderot en face des conséquences de ce mécanisme pour les lois morales, réaction vers une attitude toute pratique de conservation, de fidélité à des principes admis et éprouvés par l'usage. Le déterminisme risque de supprimer la responsabilité, d'abolir la distinction entre vice et vertu. Diderot préfère utiliser

une morale dont il connaît les applications. Ainsi *Jacques le Fataliste* contiendrait l'aveu d'un compromis, essentiellement pratique, établi par Diderot entre sa foi scientifique et les nécessités de la vie quotidienne.

Alors, avons-nous là un traité de philosophie? Loin de le croire M. Loy nous en indique les justes proportions quand, après avoir analysé ce fondement philosophique du livre, il rappelle que celui-ci est avant tout un livre gai. Le problème dont il s'agit est fort grave : c'est celui de la destinée humaine. Mais Diderot a senti son impuissance — et la nôtre — à le résoudre, il a compris la faiblesse des systèmes humains. Et il faut croire que son scepticisme est contagieux puisque M. Loy lui-même, entraîné par l'enthousiasme, traite assez cavalièrement le problème métaphysique de question académique ! Au demeurant, Diderot ne cherche pas à convaincre, il veut amuser. Et il crée non un roman mais une rhapsodie, un pot-pourri, mieux, une sotie — et effectivement le mot, que Gide remit en honneur et par lequel M. A. Billy a caractérisé *Jacques le Fataliste*, s'applique bien à ce récit dénué d'épaisseur, tout linéaire. L'intelligence a tout trié, tout interprété, elle se livre à une satire de la condition humaine vue par un vieillard alerte, qui a acquis de la sérénité et du détachement.

Voici l'occasion de parler du livre que M. Y. Belaval consacra naguère à *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris, Gallimard, 1950. 14 × 23, 310 p. Bibliothèque des Idées). Il veut faire comprendre les principes de l'esthétique de Diderot pour éclairer et mieux faire lire le *Paradoxe sur le Comédien* M. Belaval n'admet pas l'interprétation de D. Mornet : le *Paradoxe sur le comédien* n'est pas un paradoxe sur l'esthétique de Diderot, il n'en contredit nullement les principes généraux, ni du reste les notions que le philosophe exposait dans ses premières œuvres. Tout au plus y a-t-il eu une évolution, comme pour la notion de *sensibilité* : le mot a eu pour Diderot des sens différents suivant les étapes de son développement intellectuel. M. Belaval va plus loin : Diderot n'est pas tellement un précurseur, un romantique d'avant-garde qu'un héritier du XVIIe siècle. Son esthétique, bien que d'enthousiasme, est fondée sur la raison considérée comme la régulatrice de l'élan instinctif. Ainsi l'expression « nulle sensibilité », appliquée au comédien, est inséparable de « beaucoup de jugement », et Diderot exige moins l'insensibilité que la maîtrise de soi. A l'appui de ces thèses intéressantes et audacieuses, on demanderait

quelques preuves plus rigoureuses. M. Belaval, convaincu de l'unité de la pensée de Diderot, présente cette esthétique comme un tout cohérent et massif, sans égard pour les dates. Mais, à ce propos, est-ce distraction que de faire paraître les *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos en 1755, quand il ne s'agit que d'une réédition, l'original étant de 1719 (p. 237)? Pourquoi M. Belaval qualifie-t-il le *Paradoxe* de troisième satire de Diderot? M. E.-R. Curtius avait des raisons de désigner ainsi les deux premières. Mais pour cette œuvre-ci, où est la référence à Horace (p. 171)? A part ces réserves, on consultera avec profit le livre de M. Belaval, principalement sur les conceptions de l'imitation de la nature et de l'imitation des Anciens.

Quant au texte du *Neveu de Rameau*, M. Ernst Gamillscheg vient de remettre en question l'interprétation des copies déjà publiées (*Diderots Neveu de Rameau und die Goethesche Übersetzung der Satire.* Wiesbaden, Steiner, 1953, 43 p. Akademie der Wissenschaften und der Literatur). Le manuscrit autographe, découvert en 1891 par Monval, était tenu pour l'état le plus ancien du texte, notamment par son dernier éditeur Jean Fabre — que M. Gamillscheg appelle constamment Favre. L'argumentation de M. Gamillscheg repose sur une comparaison minutieuse de toutes les versions connues et sur un examen serré de la traduction faite par Goethe. Les omissions ou suppressions, les variantes, les traductions erronées, ou soi-disant telles, voilà les faits sur lesquels il échafaude une série d'hypothèses extrêmement ingénieuses. Ainsi, le manuscrit Monval serait en fait le dernier état du texte, celui auquel Diderot se serait arrêté après avoir plusieurs fois revu et retouché sa satire. La démonstration paraît convaincante sur ce point. La traduction de Goethe selon M. Gamillscheg, ne serait pas une copie du manuscrit Tourneux, comme le croyait M. Fabre : trop de divergences rendent cette filiation improbable. La traduction refléterait un état ancien, une des premières formes de l'œuvre, ce qu'attesteraient certaines lacunes et aussi un passage qui, dans la version allemande, laisse supposer que Rameau, l'oncle, vit encore, alors que les versions françaises suggèrent qu'il est mort. Goethe aurait eu sous les yeux une copie dictée en tout ou en partie : certaines variantes ou fautes de traduction ne s'expliquent que par une erreur d'audition (*manteau long* : *menton long*, *à voir* : *avoir*, *qu'on s'est élevé* : *qu'on sait s'élever*). Et le scribe a dû être un Allemand. M. Gamillscheg va jusqu'à proposer un nom. Seulement toutes ces hy-

pothèses impliquent que Goethe ait été un traducteur parfait, que ni l'erreur, ni l'omission, ni l'imprécision n'aient pu se glisser dans son travail. Si nous trouvons sous sa plume *Planetenbahn* là où les textes français donnent *épicycle de Mercure*, ce n'est pas, aux yeux de M. Gamillscheg, une latitude de traducteur, mais c'est l'indice d'un premier état de l'œuvre, où une correction ultérieure aurait introduit *épicycle de Mercure.* Pure hypothèse, évidemment ! Mais si elle était admise, la traduction de Goethe acquerrait une valeur particulière puisqu'elle nous révélerait l'état le plus proche de la conception première de l'œuvre. M. R. Mortier, dans un article de la *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* (1954, p. 525-532), a déjà exprimé des réserves sur ces reconstitutions. Nous déplorons avec lui les erreurs de référence et de citation qui déparent l'étude de M. Gamillscheg (p. 6 : *avec les bonnes gens* au lieu de *avec les honnetes gens* ; *levait les mains* au lieu de *levait le doigt*, 102 au lieu de 101 ; p. 7 : 2 au lieu de 21...). R. Pouilliart.

***

Nous revenons à M. Georges May, qui a réussi un tour de force : celui d'écrire un livre sérieux, documenté, technique, riche de faits, de citations et même de statistiques, vrai modèle d'histoire littéraire et en même temps un livre passionnant, qui nous emporte et nous retient comme un roman. Son secret est d'ailleurs facile à découvrir : si le livre est passionnant, c'est que son auteur est passionné ; il vibre d'un véritable enthousiasme pour le roman de Diderot ; et comme, loin d'être un emballement irréfléchi, cet enthousiasme est le résultat d'études, de comparaisons, de jugements toujours motivés, la lecture de *Diderot et La Religieuse* (New-Haven, Yale Univ. Press, et Paris, Presses Univ. de France, 1954. 14 × 23, VIII-245 p.) est à la fois un plaisir et un enrichissement. Aussi bien, l'importance et la qualité de ce livre m'invitent-elles à le résumer fidèlement [1].

A la fin d'une introduction qui étudie par le menu l'évolution de Diderot passant, à l'égard du roman en général, et sous l'influence de Richardson, du mépris au respect, M. May déclare :

> Nous avons là (dans *La Religieuse*) une œuvre que Diderot a toujours aimée, qu'il a pris le soin de revoir minutieusement;

1. M. Hanse a déjà abordé la thèse de M. May dans le c.r. qu'il a donné ic (*Lettres Rom.*, IX, 1955, p. 241) du *Diderot en Allemagne* de R. Mortier.

> lui-même vingt ans après l'avoir commencée, qu'il n'a jamais démentie et qui est donc aussi représentative de son génie que ses deux seules œuvres de longue haleine que sont l'*Encyclopédie* et le *Neveu de Rameau.*

C'est déjà remettre nettement les choses à leur place, car s'il y a une œuvre littéraire méprisée, incomprise parce que méconnue ou délibérément déformée par des esprits prévenus, c'est bien *La Religieuse.*

Le chapitre I traite, en effet, de la réputation de ce roman. Après avoir rappelé avec beaucoup de précision et de détails les circonstances de sa publication (12 octobre 1796) et souligné le succès du livre à cette date — la seule édition de 1796 a donné lieu à 16 réimpressions —, M. May montre comment La Harpe, par jalousie et par conformisme, déclanche l'offensive contre le roman de Diderot. Le débat sur *La Religieuse* devient alors une bataille entre cléricaux et anticléricaux, qui laisse loin derrière elle la portée véritable du livre. A la suite de La Harpe, les jugements (?) lapidaires se multiplient : « Livre révoltant par son obscénité » (J. Sandeau). « Il faut trancher le mot, le livre mérite le titre d'infâme » (A. Vinet). « Dans *La Religieuse*, l'ennui le dispute au dégoût » (E. Faguet). De là, à classer cette œuvre, *sans la lire*, parmi les romans libertins de Diderot, il n'y avait qu'un pas, qui fut vite franchi. C'est dire le courage d'André Billy, quand, en 1935, il osa écrire : « *La Religieuse* est un des grands romans de notre littérature ... Elle peut être considérée comme le chef-d'œuvre du philosophe. » Jacques Bainville avouait qu'il considérait *La Religieuse* comme l'un des meilleurs romans français. En 1949, Henri Lefebvre déclarait enfin : « Il est scandaleux et ignificatif que *La Religieuse* ait passés pour un roman libertin et ne soit pas encore mise à sa vraie place : celle d'un grand roman psychologique, très moderne. »

Voilà, maintenant, la question bien posée. Il ne reste plus à M. May qu'à démontrer la vérité d'une telle affirmation. Pour le faire, il ne laissera de côté aucun des problèmes qu'un tel sujet peut poser, aussi dangereux et audacieux soient-ils.

L'affaire est en effet très compliquée, le roman de Diderot étant à la fois une mystification, qui frôle la plaisanterie de mauvais goût, un document sociologique, qui s'appuie à chaque instant sur des faits vérifiés, une œuvre d'imagination, qui a toutes les marques du génie créateur.

La mystification est bien connue : les habitués du salon de Ma-

dame d'Epinay et tout particulièrement Grimm et Diderot avaient un « charmant ami », le Marquis de Croismare, qui un beau jour quitta Paris pour réintégrer son château de Normandie. Désolés de ce départ, Diderot et ses comparses inventèrent un stratagème pour faire revenir le bon Croismare. Se souvenant à la fois de sa réelle piété et de sa sollicitude pour une religieuse de Longchamp qui, ne supportant plus l'état monastique, s'était vue pourtant condamnée sans recours à rester au couvent, ils firent croire à leur ami que cette dernière, n'en pouvant plus, s'était enfuie et réclamait la protection du riche marquis : elle lui adressait, pour le toucher et le convaincre, le minutieux récit de son aventure, en changeant de nom par prudence. Et voilà comment le drame de la vraie Marguerite Delamare devint l'histoire, un peu arrangée, de la fausse Suzanne Simonin.

Tout cela est longuement raconté dans une Préface-Annexe à *La Religieuse* publiée, dès 1770, dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm. Nous avons la chance de posséder [1] d'une part une copie manuscrite de cette Préface-Annexe qui prouve, par ses additions et corrections, que Diderot a mis la main à un texte attribué jusqu'ici à Grimm seul, et d'autre part deux manuscrits de *La Religieuse* [2].

Ajoutons enfin que M. May a retrouvé à la Bibliothèque Nationale le dossier à peu près complet de l'affaire Marguerite Delamare.

Viennent alors deux chapitres, l'un consacré à l'étude de ce dossier et de l'Abbaye de Longchamp, l'autre aux Abbayes de Saint-Eutrope et de Notre-Dame de Chelles : il s'agit là d'une enquête remarquable, menée sur les lieux mêmes de ces abbayes, s'attachant à reconstituer scrupuleusement tous les faits qui ont pu parvenir à Diderot, aussi bien que ceux qui, échappant au philosophe, nous permettent de recréer le climat psychologique et moral qui caractérisait, au XVIIIe siècle, les abbayes où l'héroïne de Diderot est censée avoir séjourné.

1. Grâce aux travaux de M. Dieckmann : *Inventaire du fonds Vandeul et Inédits de Diderot* (Droz, 1951).

2. L'un, tout entier de la main de Diderot, est le seul manuscrit original que nous possédions d'une des grandes œuvres littéraires du philosophe ; l'autre consiste en une copie qui comporte de nombreuses corrections manuscrites de l'auteur. Signalons qu'une édition critique de *La Religieuse* s'impose et fait encore défaut.

Il ressort de ces chapitres, d'une part, que l'aventure de Marguerite Delamare, attestée par un grand nombre de pièces indiscutables, est en bien des points semblable à celle de S. Simonin et que ce qui a paru si longtemps invention scandaleuse d'un romancier n'est, hélas, que trop vrai ; d'autre part, que Diderot est parti de détails très précis et vérifiables historiquement pour créer l'atmosphère de ses abbayes de Longchamp et de Saint-Eutrope. Certaines pages de M. May sur l'office des Ténèbres de Longchamp, sur le couvent des Annonciades de Langres, que la sœur de Diderot, professe chez les Ursulines de la même ville, connaissait bien, sur l'avocat Mannory — Manouri dans le roman — et sur les rapprochements précis entre la véritable abbesse de Chelles et la fausse abbesse de St-Eutrope sont particulièrement convaincantes.

C'est alors que l'auteur aborde le chapitre le plus audacieux, mais sans doute le plus original de son livre : « Diderot sexologue ». Après avoir remarqué l'importance exceptionnelle que revêtaient pour Diderot les questions médicales et souligné l'extraordinaire qualité de ses « intuitions » en ce domaine[1], M. May présente le roman de *La Religieuse* comme une étude médicale de la mystique, de la sadique et de la lesbienne. Le saphisme, épouvantablement répandu au XVIIIe siècle, intriguait Diderot en tant que phénomène psycho-physiologique : il décrira ce vice comme un médecin publie des observations cliniques.

Pourtant, si, considéré sous cet angle, l'épisode de Saint-Eutrope est, en 1760, d'une originalité sans précédent, on ne peut nier que des influences littéraires aient joué sur le roman de Diderot. C'est ce qu'étudie M. May dans son sixième chapitre. Il note qu'avant Diderot d'innombrables versificateurs, nouvellistes ou mémorialistes avaient sans discrétion utilisé le thème du saphisme dans les couvents. L'aventure de la vocation forcée est bien, elle aussi, dans la tradition romanesque. Mais une différence est capitale : tous ces ouvrages, licencieux et bassement comiques, ne sont que libertinage, alors que l'accusation d'obscénité lancée contre *La Religieuse* paraît à M. May des plus imméritées. « Chez Diderot, dit-il, pas un sourire, pas un sous-entendu indécent. »

D'ailleurs, Denis Diderot avait toutes les raisons de ne pas rire du saphisme, mais d'en avoir une horreur sincère : n'avait-il pas

1. De 1904 à 1952 de nombreux médecins de tous les pays ont publié sur ce thème des ouvrages ou des articles à la gloire de Diderot.

soupçonné, en 1760, Sophie Volland elle-même ! Et c'est ainsi que M. May en arrive à étudier, à grand renfort de documentation historique, mais aussi avec un sens aigu de la psychologie, un certain nombre de modèles authentiques (Chapitre VII) que Diderot avait rencontrés : Catherine Diderot, la propre sœur de Denis, après avoir pris le voile, était morte folle dans son couvent ; Diderot lui-même connaissait les cachots des monastères — qu'il décrit dans son roman — pour y avoir séjourné à la suite d'une lettre de cachet obtenue par son père à son encontre ; la mère de Madame de Genlis répondit non à ses vœux, après deux ans de noviciat ; quant à l'excellente Madame de Moni, elle eut comme modèle l'abbé de Moni, le digne et généreux curé de Langres ... etc..

Reste maintenant à définir la portée et la valeur de ce curieux roman. M. May y consacrera ses deux derniers chapitres.

La question est nettement posée : *La Religieuse* est-elle un roman antichrétien ? Non ! répond hardiment M. May, qui souligne qu'aucun doute religieux ne traverse jamais Suzanne Simonin, que sa prière est fréquente et fervente, que Diderot a longuement dépeint de bonnes supérieures, comme Madame de Moni, ou de bons prêtres, comme l'abbé Sage.

Alors, le sens du livre ? C'est un émouvant réquisitoire contre les vocations forcées, en même temps qu'une étude de la profession religieuse, considérée comme condition humaine. Il est troublant et passionnant de voir que les Pères Bourdaloue, Massillon, Bonhomme ne sont pas loin de penser et de parler comme Diderot :

> Et voilà, mes Frères, s'écrie Massillon, quel est quelquefois le triste état d'une vierge infortunée, que les intérêts de votre cupidité, et non le choix du Seigneur, ont conduite dans un lieu saint. Accablée sous le poids des chaînes qu'elle-même ne s'est point imposées ; trouvant des occasions de chute dans les mêmes devoirs qui pour les autres sont des motifs de vertu ; changeant les secours de la piété dont elle est environnée, en des attraits de vice ; nourrissant la corruption de son cœur de tout ce qui devait en soutenir la foi, elle se dit sans cesse à elle-même qu'une vertu moins nécessaire et moins contrainte ne lui eût pas paru si odieuse.

Ou encore :

> Mais distribuez tout votre bien aux pauvres ; remplacerez-vous jamais les maux qu'une vierge folle et mondaine, que votre crédit seul aura placée à la tête des épouses de Jésus-Christ, fera dans la maison de Dieu ; les relâchements qu'elle y portera ;

les âmes qu'elle y séduira ; les grâces qu'elle y anéantira ; les biens qu'elle y empêchera ; les passions qu'elle y introduira ? (*Sermon sur la Vocation*).

Après avoir constaté que *La Religieuse* ne figure pas à l'Index, M. May s'écrie : « Dans *La Religieuse*, l'esprit et le cœur de Diderot combattent côte à côte et non plus face à face ». Remarque pertinente : pour une fois — la seule, sans doute — la fameuse dualité de Diderot a disparu.

C'est que Diderot rédige son livre dans une sorte d'excitation, d'inspiration lyrique et soutenue, où il se met tout entier. Ah ! certes, les maladresses ne manquent pas dans ce roman, et M. May ne les escamote pas (impasse du roman à thèse, morceaux d'éloquence invraisemblables, inadvertances). Mais le lecteur est emporté et l'intérêt cache les erreurs ; la gaucherie de l'ensemble est détruite par la vérité et la qualité du détail. Diderot s'était imposé la plus malaisée des tâches : une étude psycho-pathologique qui fût passionnante. Il a admirablement réussi. L'aspect si moderne de *La Religieuse* fait d'elle « l'un des livres les plus décidément prophétiques enfantés par l'époque où a pris naissance et conscience de soi le genre du roman, ce genre qui devait dominer la littérature et peut-être même l'art et la pensée de notre temps ».

Le Havre. J. QUIGNARD.

LES REVUES

Littérature française

Bibliographies

Nous croyons utile de rappeler à nos lecteurs que notre « revue des revues » est sélective, parce qu'elle est critique. A ceux qui cherchent une bibliographie complète, nous conseillons de consulter la *Revue belge de philologie et d'histoire*, qui reproduit la table des matières d'un grand nombre de revues spécialisées, et les bibliographies systématiques, mais non critiques, publiées régulièrement par la *Revue de littérature comparée* et la *Revue d'histoire littéraire de la France.*

Celle-ci, depuis 1953, réunit annuellement en un volume ses bibliographies trimestrielles, où sont mentionnées et classées les principales publications — livres ou articles de périodiques — intéressant la littérature française depuis le xve siècle, et même certaines questions qui touchent à l'enseignement du français (René Rancoeur, *Bibliographie littéraire 1953*, 112 pages, 200 ff. ; *Bibliographie littéraire 1954*, 96 pages, 250 ff. Paris, Colin.).

J. Hanse.

Chanson de Roland

A côté d'une légende conforme en ses traits essentiels à l'histoire de l'époque carolingienne, la *Chanson de Roland* contient nombre d'éléments empruntés au passé espagnol du xie siècle, époque de sa composition. Par leur présence, l'auteur de la Chanson témoignerait, selon M. Erich von Richthofen (*Arbor*, 1955, n° 110, p. 177-196, *Interpretaciones histórico-legendarias en la épica medieval*) d'un souci de propagande en faveur d'une action urgente : libérer Saragosse, la marche sarrasine la plus nordique d'Europe. D'où la « construction historique » suivante : au moment où germait l'idée de croisade, faire de Charlemagne le libérateur de Sara-

gosse en même temps que le prototype du Croisé. C'était inciter à réaliser l'œuvre proposée par la légende. C. De Heu.

— Signalons, dans *FilologiaRomanza* (I,1954, p. 22-29), quelques gloses de M. S. Pellegrini sur une vingtaine de vers de la *Chanson de Roland.* Elles proposent presque toujours une interprétation différente de celle de Bédier, mais toutes cependant confirment la confiance que mérite le texte d'Oxford. P. G.

— M. R. de Cesare, loin de nous proposer une nouvelle interprétation du dernier vers de la *Chanson de Roland*, ne fait que confirmer les divers sens qu'on a donnés à *declinet* : « exposer », « réciter », « expliquer », ou d'autres semblables (voir là-dessus sa bibliographie fort complète). Ce qu'il tient seulement à montrer c'est l'appartenance de *declinare* à une terminologie d'école. Il présente pour cela quatre textes où, sous une forme verbale ou substantive, s'est glissé le mot mystérieux. Il en ressort que le sens strictement grammatical du *declinare* primitif s'est vite élargi pour signifier tous les exercices que le Moyen Age faisait à propos des textes classiques : la transcription, la récitation, la composition, etc. (*Convivium*, XXIII, 1955, p. 400-408).

S'il en est ainsi, il faut penser que l'énigme du fameux vers n'est pas encore près d'être résolue. M.-C. Robin.

Aliénor d'Aquitaine

— « Vers 1122, dans les États du duc d'Aquitaine Guillaume IX, une petite fille naissait à qui l'on donna un nom proche de celui de sa mère, Aanor : c'était Aliénor, la fille du duc, son héritière. Et quelle héritière !... »

Ainsi Mme R. Lejeune commence-t-elle à nous conter la prodigieuse histoire de celle qui, après avoir été reine de France, allait épouser un duc de Normandie et devenir reine d'Angleterre, et qui, après avoir elle-même été condamnée à la réclusion intercédera pour sauver le roi, son fils, prisonnier. Tout cela, sans parler de sa chevauchée en Orient avec la IIe croisade et de bien d'autres choses (*Cultura Neolatina*, XIV, 1954, p. 5-57).

Mme Lejeune, qui se meut avec une parfaite aisance dans la masse des événements du XIIe siècle a bien fait de nous esquisser la grande aventure de cette princesse dont le plus souvent on se rappelle seule-

ment en gros qu'elle exerça une influence considérable sur la littérature des troubadours,des chroniqueurs ou des romanciers. C'est d'ailleurs expressément cette action d'Aliénor sur les mœurs et les lettres qu'elle a exposée dans le cadre de sa biographie, en s'appuyant sur une remarquable érudition. La synthèse qu'elle nous propose est frappante et l'on ne saurait douter que le rôle d'Aliénor ait été très important, même s'il entre, inévitablement, une part d'hypothèses dans tout ce que Mme Lejeune lui attribue ou rattache à son orbite. Je craindrais seulement que, malgré elle, son brillant tableau ne fausse un peu les perspectives. Elle a, en effet, si habilement placé Aliénor au centre ou au sommet des divers mouvements littéraires qu'on finirait par oublier toutes les autres causes qui les expliquent. Certes, elle-même ne les ignore pas et elle en fait explicitement état. Néanmoins, elle donne tant de relief à l'extraordinaire duchesse d'Aquitaine qu'on se demande en quelle enfance serait demeurée la littérature française sans Aliénor et sa miraculeuse traînée. P. G.

Montaigne

Se basant sur les études faites pendant ces cinquante dernières années, entre autres par P. Villey, M. H. A. Hatzfeld donne *Une définition du style de Montaigne* (*Convivium*, 1954, p. 284-290). D'abord, comme Malebranche, il comprend que, chez Montaigne, une imagination inventive remplace l'argumentation académique. Avec Mayer et Villey, il constate que les images sont condensées parce qu'elles doivent adhérer à un modèle rythmique précis : celui que Montagine a repris à Sénèque. Pour le même motif, Montaigne évite la subordination et recourt aux variations sur un même thème.

Pour M. Hatzfeld, ce style, qui, avec toutes les condensations concrètes imaginables, assujettit les images aux exigences des coupes sénéquiennes, est un des exemples les plus typiques du maniérisme. Ainsi, « le maniérisme représente l'expression la plus logique et la plus authentique du dilettantisme de Montaigne, et en conséquence, de son style personnel ». I. Califice.

Malherbe

On sait que Malherbe n'a publié ses vers que dans des recueils collectifs groupant des poèmes de plusieurs auteurs. L'édition

critique de M. Lavaud (Textes français modernes) est loin d'avoir tenu compte de tous ces recueils et de toutes les variantes. C'est ce que montre, avec vivacité, M. J. Pineaux dans la *Revue d'hist. litt. de la France* (1954, pp. 289-294) : *Pour une nouvelle édition de certaines poésies de Malherbe.* Ses remarques portent principalement sur deux poèmes : *Victoire de la constance* et *Consolation à Du Périer.*

Dans cette dernière pièce, entre les strophes *La mort a des rigueurs...* et *Le pauvre en sa cabane...*, le recueil *Délices de la poésie française* (*1618-1620*) offre la strophe suivante :

Sa main d'un coup fatal toutes choses moissonne
 Et l'arrest souverain
Qui veut que sa rigueur ne connoisse personne
 Est escrit en airain.

J. H.

Montesquieu

La chronologie des *Lettres persanes* n'a jamais été étudiée en détail. L'article de M. R. Shackleton (*The Moslem chronology of the Lettres persanes*, dans *French Studies*, t. VIII, 1954, p. 17-27) vient combler ce vide. Voici les plus intéressants résultats de ses recherches : Montesquieu a adopté l'année solaire arabe (365 jours), dont le nouvel an se situe au moins de mars (Maharram), qui est le point de départ de la table de concordance qu'il aurait dressée entre les mois solaires du calendrier grégorien et les mois lunaires de l'année arabe ; la graphie des mois arabes correspond, sauf quelques minimes exceptions, à celle donnée par J. Chardin (*Journal de son voyage en Perse*, 1686, et Amsterdam, 1711) ; par souci de clarté il a indiqué les années elles-mêmes à la manière chrétienne ; ainsi le 7 mars 1713 devient le 7 de la lune de Maharram 1713 [1].

Après avoir fourni ces données, M. Shackleton aborde le problème de la période où les *Lettres persanes* auraient été composées. Avec raison il rejette l'ancienne hypothèse de Vian, selon laquelle

1. L'habitude de « christianiser » les dates arabes se retrouve dans l'*Espion turc...* de Marana : le roi de France « naquit le 27 de la neuvième lune de l'an 1610 selon la manière de compter des chrétiens » (éd. de Cologne, 1715, t. I, p. 27). Je crois que le mérite de Montesquieu se limite à l'emploi des noms des mois arabes. Il est étonnant que M. Shackleton n'ait pas cité l'exemple de Marana.

elles auraient été écrites entre 1711 (date de la première lettre) et 1720 (date de la dernière). En se basant sur la présence dans la bibliothèque de la Brède d'une édition de 1717 de *L'Espion dans les cours* de Marana, — qu'il tient toujours pour le modèle principal de l'œuvre de Montesquieu, — et en s'appuyant aussi sur le témoignage de son secrétaire, l'abbé Guasco, il conclut qu'elles ont été rédigées entre le début de l'année 1717 et 1720. Les dates islamiques auraient été introduites à la fin de 1720 ou au début de 1721, parce que Montesquieu les auraient apprises dans l'ouvrage cité de J. Chardin, dont, d'après une note de Lacourt, son libraire bordelais, il n'a acheté l'édition de 1711 qu'entre 1720 et 1722.

Cette dernière hypothèse me semble peu probable ; il n'est pas dit que Montesquieu n'aurait pas pu trouver ces mêmes indications dans un autre livre que celui de Chardin ; je pense, par exemple, au *De doctrina temporum* du P. Denis Petau, que Montesquieu a pu connaître par la lecture du *Rationarium temporum,* une sorte d'histoire du monde, du même auteur, dont l'édition de 1703 se trouve dans la bibliothèque de la Brède [1]. En effet, dans ce dernier ouvrage, qui est consacré à la chronologie, Petau renvoie à son *De doctrina temporum* pour une étude approfondie de l'année arabe [2]. Ce livre était très connu aussi. Souvent consulté pour les questions de concordance des dates, on le trouvait dans beaucoup de bibliothèques de l'époque. Par conséquent, l'absence du *De doctrina* dans la bibliothèque de la Brède ne prouve rien. Montesquieu a donc pu avoir des notions sur la datation arabe avant 1720-1722, et on se demande pourquoi il faudrait fixer à des moments différents la composition des *Lettres persanes* et leur datation. Quant à la graphie des noms des mois, il est aisé de supposer que Montesquieu l'aura modifiée ultérieurement d'après celle de J. Chardin.

E. Van Itterbeek.

1. L. Desgraves, *Catalogue de la bibliothèque de Montesquieu* (*Société des publications romanes et françaises,* s.l. dir. de Mario Roques, XLIII). Genève, Droz ; Lille, Giard, 1954, p. 192.

2. Denis Petau, *Rationarium temporum.* edtitio novissima. Coloniae, Sumptibus societ., 1720, 2e sol. : *Liber primus in quo Catholica temporum traduntur, hoc est rerum ad chronologiam utilium brevis isagoge,* p. 19.

L'Encyclopédie

Lanson a prétendu que « l'*Encyclopédie* est une entreprise maçonnique, ou du moins que l'idée en naquit chez les Francs-Maçons ». Dans la *Revue d'hist. litt. de la France* (1954, pp. 23-32), M. G.-H. LUQUET se livre à une critique des arguments invoqués, examine jusqu'où l'on peut pousser l'identification de certains collaborateurs avec des Francs-Maçons et souligne surtout que, pas plus que Diderot et D'Alembert, Le Breton ne paraît avoir été franc-maçon au moment où l'*Encyclopédie* fut entreprise. J. H.

Sainte-Beuve

A l'occasion du « cent-cinquantenaire » de Sainte-Beuve, la *Revue d'hist. litt. de la France* a publié un nº spécial (oct.-déc. 1954) qui se termine par quelques pages où, à propos d'un projet d'article de Marcel Proust *Contre Sainte-Beuve*, M. Jean POMMIER présente une défense de Sainte-Beuve : « Qu'il ait eu ses injustices et ses incompréhensions, certes. Mais il a pris sur lui les tristesses de la vérité, et c'est de quoi, hélas ! souffre sa mémoire. Je ne dis pas : aimons-le. Je dis de le plaindre et de le remercier. »

Ce numéro contient : des lettres inédites de la marquise de Castries à Sainte-Beuve, publiées par M. Gérald ANTOINE ; quelques lettres inédites de Sainte-Beuve, publiées par M. Ch. DÉDÉYAN ; d'autres, à Barbey d'Aurevilly, A. de Pontmartin et Édouard Thierry, commentées par M. Jean BONNEROT ; une notice, par M. Raymond FRANCIS, sur une édition, dirigée par Sainte-Beuve et demeurée manuscrite, des *Pensées* de Pascal ; une analyse, par M. Charles GUYOT, des rapports — peu chaleureux — entre *Sainte-Beuve et le protestantisme suisse français* ; enfin, sous la signature de M. Jean BONNEROT, dix pages excellentes sur les biographies de Sainte-Beuve publiées depuis un siècle. J. H.

— La *Revue de Littérature comparée* a commémoré ce même anniversaire de Sainte-Beuve dans son nº 4 de 1954. M. J. BONNEROT y consacre quelques pages à un ami vaudois du critique, E. Rambert (p. 385-410), tandis que M. G. CHARLIER nous fait part d'une découverte : la plus ancienne notice sur Sainte-Beuve. Ce document a paru en Belgique, en 1830, dans le *Supplément* de la *Galerie historique des contemporains.* Il est l'œuvre d'un Français,

D. Marie, qui d'ailleurs montre une préférence pour le poète plutôt que pour le critique (p. 411-418).

M. A. G. LEHMANN fournit une substantielle mise au point sur Sainte-Beuve comme critique de la littérature anglaise. « Il serait téméraire de vouloir faire de lui un grand, ou même un excellent critique de la littérature anglaise. » Mais jamais il n'abuse de ses lectures étrangères, jamais il ne s'aventure dans une question sans avoir entrepris d'abord tout un travail (p. 419-439).

Quelles furent les relations du critique avec certains intellectuels américains, quel fut son rôle à l'*Evening Post*, ce que fut son amitié avec Tommaseo, les « Variétés » nous l'apprennent (p. 440-457). Signalons enfin les pages de M. MUNTEANO sur l'état des recherches déjà faites et les travaux à faire (p. 458-466). R. POUILLIART.

Littérature occitane

Jaufré Rudel

L'histoire des opinions de la critique au sujet du romanesque amour lointain de Jaufré Rudel paraît elle-même une sorte de roman aux épisodes les plus inattendus. Deux tendances se sont fait jour naturellement : les uns qui, acceptant plus ou moins les données de la biographie ancienne, tiennent en tout cas pour réel cet amour lointain ; les autres, tels Appel, Casella et Spitzer, qui à la biographie réputée fantaisiste substituent des fantaisies plus curieuses encore. M. S. SANTANGELO, qui nous raconte cette aventure dans *Siculorum Gymnasium* (VI, 1953, p. 1-28), ne le fait d'ailleurs que pour situer le débat et prendre lui-même position. Pour l'essentiel, il se rallie sans hésiter à la thèse réaliste de Monaci, qu'il rectifie cependant et complète. Sa démonstration, très satisfaisante, aboutit à cette conclusion que la femme chantée par Jaufré Rudel, Prince de Blaye, poète et croisé, fut assurément une femme de France, vraisemblablement Éléonore d'Aquitaine. Et l'ordre dans lequel devraient se lire les sept chansons du troubadour leur donne une solide unité qui confirme la réalité de l'amour et de la dame.

Dans son ensemble, la biographie provençale de Rudel a donc un fondement historique, et à cet égard, on se rappellera que, dans ces dernières années, la plupart des critiques ont accordé beaucoup plus de valeur qu'autrefois à ces notices (Cf. *Lettres Romanes* t. VI, 1952, p. 359-60).

Dans celle qui est ici en cause, il subsiste, certes, des éléments qui ne peuvent s'intégrer dans l'histoire — tel celui qui identifie la femme adorée avec la Comtesse de Tripoli et la fait entrer dans un monastère le jour même des funérailles du poète —, mais on s'explique aisément comment ils se sont greffés sur la réalité qu'ils ont ainsi harmonisée avec les célèbres chansons. P. G.

Berenguer de Noia

M. Frank prétend (*Filologia Romanza*, 1954, p. 1-11) que le prologue du *Mirall de Trobar*, traité poétique de Berenguer de Noia, contient un message secret, qu'on n'a pu déchiffrer jusqu'à présent parce que les textes que nous en possédons présentent des erreurs évidentes et un certain désordre qui sont dus aux copistes et ne doivent pas faire croire à une incohérence d'esprit de l'auteur.

En se basant sur les acrostiches et les téléstiches du « verset » (seconde partie du prologue) ainsi que sur le témoignage de l'auteur, qui nous parle d'« un sujet plaisant, habilement enfermé dans une rime en *-ef* [?] et en moins de *-ef* [?] » (vers 6-7), il aboutit à reconstituer le message suivant :

On m'appelle Berenguer de Noia
et mon père fut un homme fort honorable.
Ma naissance a eu lieu à Inca
et mes parents naquirent à Noia.

Cette version, qui sans doute ne résout pas tous les points obscurs, a l'avantage de répondre au sens général du prologue.

André Amelynck.

Ramon Llull

Jusqu'à présent, on possédait trois rédactions manuscrites différentes du *Libre de la doctrina pueril* de Ramon Llull, l'une en latin, l'autre en catalan, la troisième en provençal, qui passait pour être l'originale. La découverte d'un quatrième manuscrit, de Paris (Bibl. Nat., 6182), écrit lui aussi en provençal et comprenant un fragment de cet ouvrage, renforce cette supposition. M. Diego Zorzi (*Aevum*, XXVIII, 1954, p. 345-349) estime qu'il n'y aurait rien d'étonnant à ce que R. Llull, que l'on a appelé le père de la langue catalane, ait néanmoins écrit ce traité en provençal, vu son remarquable talent de polyglotte : il l'aurait composé lors d'un séjour à Montpellier. A. Désirant.

Littérature espagnole

Le sentiment de la nature au Moyen Age

Toute la littérature du XIXe siècle a éveillé et éduqué en nous un sentiment de la nature qui est un enrichissement, bien sûr, mais aussi, en même temps, un certain handicap, une certaine déformation, dont il importe de nous rendre compte et, autant que possible, de nous débarrasser, lorsque nous voulons juger du même sentiment à d'autres époques. Nous sommes, en effet, amenés à croire que là où nous ne retrouvons pas une sensibilité pareille à la nôtre, le sentiment de la nature n'existait pas, et, inversement, nous prêtons notre sensibilité moderne à des œuvres qui ne l'ont qu'en apparence. Telles sont les observations parfaitement justes que fait M. J. CASALDUERO au seuil d'une esquisse sur le sentiment de la nature durant le Moyen Age espagnol (*Clavileño*, IV, 1953, nº 22, p. 17-23).

Toutefois, lorsque M. Casalduero essaie de dégager le caractère spécifique de ce sentiment dans la littérature médiévale, il me paraît glisser dans des subtilités ou des simplifications moins convaincantes. Distinguer une époque romane, représentée par *Mio Cid*, au XIIe siècle — une gothique primaire, représentée par Berceo, au XIIIe siècle — et une gothique secondaire, au XIVe siècle, illustrée par le *Libro de buen amor* ; dire, en outre, que l'homme de l'âge roman lève les mains dans un geste de gratitude envers Dieu qui lui a donné la terre — que celui du gothique primaire ne voit dans la nature que symboles de Dieu, miracles et sainteté — que celui de l'âge suivant y découvre un aspect de sa propre vie morale, c'est nous offrir une synthèse où il est difficile de ne pas sentir un excès de classification et de stylisation, voire aussi une dangereuse tendance à calquer les schémas littéraires sur ceux de l'architecture. Si de telles vues peuvent se défendre en ce qui concerne les œuvres-types ici choisies, il est à craindre qu'elles ne résistent pas à une enquête plus étendue. Elles ne résisteraient certainement pas, comme il conviendrait cependant, à une confrontation avec la littérature française du Moyen Age. Mais M. Casalduero me répondra qu'il n'a considéré que la littérature espagnole, et là je ne puis évidemment que m'incliner devant sa compétence.

P. G.

Le drame du Cid

Une nouvelle querelle du Cid, c'est celle dont le Cid historique est l'enjeu ou, mieux, le symbole : homme des folles prouesses qui ne comprend rien aux orientations, aux nécessités de son époque, ont affirmé les uns — incarnation des vertus traditionnelles de la race, un pur Castillan, mais non pas fermé aux nécessaires contacts avec l'étranger, ont prétendu les autres. Querelle d'érudits ? Pas autant qu'il le paraît, nous assure M. J. GAUTIER-DALCHE dans le *Bulletin Hispanique* (LV, 1953, p. 62-78), car, en réalité, derrière cette polémique, ce sont deux courants de la pensée espagnole qui s'affrontent, « deux courants parfois souterrains, mais qui affleurent au moment des grandes crises nationales : aux XIe-XIIe siècles, au moment de la Réforme, au cours du XIXe siècle, lors des désastres de 98. Repli sur soi ou échanges avec l'extérieur ». Et M. Gautier-Dalche de nous montrer, grâce à une profonde connaissance de l'histoire de l'Espagne, qu'entre le Xe et le XIIe siècle ce pays a vécu une crise dont les échos se prolongent aujourd'hui encore.

L'Espagne est, en effet, alors attirée tantôt vers l'Orient (Xe siècle), tantôt vers l'Occident (XIe s.), séduite tantôt par les Maures, tantôt par la chrétienté (française et clunisienne surtout). Au XIIe siècle, la Castille devient un trait d'union entre l'Orient et l'Occident, mais, plus que les autres États de la Péninsule, elle demeure écartelée entre ces deux pôles. L'Espagne, conclut M. Gautier-Dalche, a subi deux tentations prolongées, sans succomber entièrement à aucune. « Longtemps, elle ne s'est pas résignée à choisir. Son âme en demeure marquée. Acceptation, refus ; Europe, Afrique ; unité, morcellement ; elle balance entre ces deux extrêmes et s'y porte tour à tour. L'Espagne n'est pas simple. Les « Espagnes », disait-on, et l'expression ne vaut pas seulement dans le domaine géographique ou politique. »

Non loin de ces pages aux attrayantes perspectives, signalons celles de M. Lévi-Provençal (*ibid.*, p. 5-22) sur l'ancien royaume de Pampelune, dont l'histoire se trouve éclairée par des documents arabes nouvellement découverts. La situation de la ville et des régions voisines ne peut manquer d'intéresser ceux qui cherchent à comprendre la *Chanson de Roland*.

P. G.

Fernán González

On a proposé diverses sources pour le *Poema de Fernán González,* notamment le *Chronicon Mundi* de Lucas de Tui. Sans exclure complètement celle-ci, M. L. F. LINDLEY CINTRA démontre dans le *Boletim de Filologia* (1952, p. 289-315) que le moine-poète auteur du *Fernán González* (vers 1250), au lieu de développer quelques faits qu'il aurait empruntés à Lucas de Tui, comme le pensait entre autres M. Menéndez Pidal, suit une narration schématique et froide, qui n'est autre que le *Liber Regum,* une chronique navarro-aragonaise des environs de 1200.

La chose est naturelle, mais il est plus étonnant qu'un écrivain cultivé comme Juan de Mena, au XVe siècle encore, semble ne pas avoir consulté d'autres sources historiques que ce même *Liber Regum* pour composer son *Laberinto.* Juan De Mena cite, il est vrai, le nom de Lucas de Tui, mais malgré cela et en dépit de son titre officiel de chroniqueur royal, il ne connaissait assurément le passé de sa propre patrie que d'une manière assez vague. P. G.

L'archiprêtre de Hita

J. A. de los Ríos voyait dans Juan Ruiz, l'archiprêtre de Hita, un moraliste dévot ; par contre, Menéndez y Pelayo l'a pris pour un clerc de taverne, un grand pécheur, et Américo Castro (dans son livre *España en su historia*) l'a regardé comme tributaire de l'islam. M. F. CAPECCHI, dans *Cultura Neolatina* (t. XIII, 1953, p. 135-164), reproche à cette dernière thèse d'être plus une intuition qu'une explication fondée sur les textes. Mais, serrant ceux-ci de près, il constate qu'elle doit corriger les autres conceptions : l'unité du *Libro de buen amor* doit se trouver dans l'état d'âme de son auteur. Or, l'amour est bien l'idée principale de l'archiprêtre, qu'il n'est pas possible cependant de tenir pour un moraliste, bien qu'il moralise constamment à l'égal des écrivains islamiques.

Qu'est-il donc en réalité ? Au terme de son analyse du *Libro de Buen Amor* (*Ibid.*, XIV, 1954, p. 59-90), M. Capecchi s'estime fondé à conclure que Juan Ruiz a laissé transparaître assez de traits personnels dans son œuvre pour qu'on puisse reconstituer son authentique figure. Malgré ses aspects contradictoires, le *Libro* révèle, nous dit-il, une unité profonde, celle d'un homme qui a vivement senti qu'il était contre nature d'opposer l'âme au corps,

et de combattre les instincts naturels. Aussi Ruiz n'appartient-il plus au Moyen Age, quoiqu'il garde l'essentiel de la foi catholique et, de temps en temps, quelque chose des attitudes et des modes médiévales. On ne saurait néanmoins le regarder comme un humaniste, mais il faut le tenir pour un moderne, pour « le premier grand poète moderne de l'Espagne ». « L'originale vigueur de sa poésie dérive, d'une part, de la puissance avec laquelle il perçoit l'objet concret de sa pensée et surtout de son sentiment: l'homme ; et, d'autre part, de la libre fantaisie avec laquelle il en découvre et représente la réelle substance et les mouvements les plus essentiels. »

Mais définir ainsi l'unité du *Libro de Buen Amor*, n'est-ce pas déplacer le problème plutôt que le résoudre? N'est-il pas spécieux d'affirmer que l'œuvre n'est pas contradictoire, si l'on est obligé de retrouver la contradiction dans l'homme qui l'a écrite? Là, en effet, elle subsiste nécessairement, même si, au prix d'habiles ou de prudentes concessions, un certain équilibre pratique a pu se réaliser.

G. Verbrugghe.

Juan de Mena

En s'appuyant principalement sur l'édition critique des œuvres de Juan de Mena de Hernán Nuñez et sur des documents de Cordoue, Séville et Madrid, Mlle Florence Street a réussi à nous donner quelques indications complémentaires sur la vie de l'écrivain (*Bulletin Hispanique*, t. LV, 1953, p. 149-173).

Probablement Mena a-t-il étudié à Cordoue, à Salamanque et à Rome, mais on ne sait ni quand ni aux frais de qui.

Ses principaux protecteurs furent Luis Méndez de Sotomayor et le cardinal Juan de Cervantes ; ses plus sincères amis, Santillana et Alvaro de Luna.

Il passa la plus grande partie de sa vie à la Cour, dont il fut le poète.

A. Picard.

Amadis de Gaule

Quelle est la signification de Gaule dans les *Amadis*? Telle est la question que se pose M. E. B. Place dans un article de l'*Hispanic Review* (XXIII, 1955, p. 99-107). Il rejette successivement, textes à l'appui, les deux équations, admises jusqu'ici par la ma-

jorité des critiques, selon lesquelles Gaule désignerait soit l'ancienne Gaule, soit le pays de Galles. Puis, tenant compte des résultats acquis par les récentes recherches arthuriennes — le fond principal de l'*Amadis* primitif étant arthurien, nous dit-il — il nous propose une nouvelle identification : il faudrait entendre par Gaule un petit royaume assez imprécis, situé près de la Bretagne, et même — pour Montalvo — en Bretagne même.

F. MEUNIER.

— Les meilleurs historiens de la littérature espagnole ont répété que Montalvo, l'« auteur » de l'*Amadis de Gaula* n'était appelé Garci Rodríguez que dans l'édition de Saragosse, 1508, que l'on considère comme la *princeps*. On saura désormais que c'est une erreur, car M. E. B. PLACE a redécouvert à Madrid un exemplaire de l'édition de 1521, qui porte exactement le même nom et pas du tout celui de Garci-Ordóñez (*Hisp. Rev.*, XXI, 1953, p. 141-3). P. G.

Roman picaresque

Remarquant que les critiques ont jusqu'ici, et même par des traits contradictoires, défini la *picardía* plutôt que le *pícaro*, M. Sherman EOFF pense que la psychologie du *pícaro* demande à être mieux circonscrite et creusée. Aussi a-t-il soumis l'un de ces héros, Guzmán de Alfarache, à une analyse pénétrante, nuancée et, semble-t-il, fort juste (*Hisp. Rev.*, t. XXI, 1953, p. 107-119).

Après avoir examiné les trois étapes principales de son aventure — la jeunesse, le *pícaro* adulte, l'impasse finale, — il conclut que la vie de Guzmán, fortement conditionnée par le milieu où elle se déroule, est celle d'un homme qui ne cesse d'aspirer à une position sociale confortable et privilégiée, et qui, pour y arriver, recourt aux procédés les plus malhonnêtes, mais aussi les plus justifiés à ses propres yeux par la nécessité et par l'exemple que lui donne le monde, où il doit se débattre. Ce *pícaro* développe ainsi à un degré extrême et extrêmement comique une astuce qui compense son infériorité sociale.

C'est une erreur de dire que le *pícaro* est un révolté, une sorte de hors-la-loi romantique. Guzmán ne songe ni à détruire ni à réformer la société, il ne cherche qu'à s'y installer, à s'y tailler une place honorable et par les mêmes moyens que ceux qu'il voit mettre en œuvre par les gens « honnêtes » et honorés. Il s'im-

merge de plus en plus dans la médiocrité de son milieu, dans son immoralité, parce que c'est pour lui, pense-t-il, la seule chance de surnager. Il est vrai que parfois il rejette la responsabilité de sa mauvaise conduite sur l'indiscipline de son jeune âge ou sur ses fréquentations d'autrefois, mais il l'endosse surtout à la nécessité qui l'oblige à s'adapter à la corruption qui l'entoure. Et il s'y adapte si bien qu'il va jusqu'à se parer burlesquement du sentiment de l'honneur et du stoïcisme qui la recouvrent. P. G.

Luis Carrillo

Quelle est la signification du *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo ? M. S. Battaglia prétend que ce traité n'a rien de révolutionnaire, mais qu'il se range, au contraire, dans le courant traditionnel des arts poétiques (*Filologia Romanza*, I, 1954, p. 26-58). Si Carrillo insiste sur la « difficulté », par laquelle la poésie doit se distinguer, il n'entend point ainsi instaurer le cultisme, mais défendre la poésie menacée, d'un côté, par la vulgarité et, de l'autre, par l'obscurité. Et cela précisément nous assure de son orthodoxie humaniste. Loin d'être un manifeste cultiste, son *Libro* est donc une « défense », celle d'une conception littéraire qui, à travers la Renaissance, remonte à l'Antiquité classique.

A. Rombaut.

La duègne

C'est un nouveau chapitre de ses études favorites sur la société espagnole dans la littérature que M. Ricardo del Arco a écrit sur la duègne, dans la *Revista de Literatura* (III, 1953, p. 293-343). On eût aimé y trouver peut-être moins de fiches, moins de citations, et une synthèse mieux circonscrite, mieux cimentée. Néanmoins le sujet traité est des plus intéressant, il suffit d'avoir lu *Don Quichotte* pour le deviner. Cervantes est vraiment, du reste, un des plus formidables satiristes de la duègne, mais son humour se tempère d'une discrétion et d'une distinction qui sont bien à lui. Quevedo, par contre, sera sans ménagements et concentrera dans son amère ironie tout ce que la littérature antérieure lui a apporté ou suggéré de méchant. C'est que, dans cette affaire, il est évident qu'il faut faire la part de la littérature : la duègne est devenue un type littéraire à succès, une proie sur laquelle les écrivains se sont jetés à

qui mieux mieux. Il paraît cependant certain que nombre de duègnes ne méritaient guère mieux que la réputation qu'on leur fit.

Au moment où elle occupe une place dominante dans la littérature espagnole comme dans la société, la duègne est normalement une veuve assez âgée, chargée, dans la maison d'un haut personnage, d'un emploi de confiance, tel que celui de surveiller les domestiques ou d'accompagner au dehors une dame ou une jeune fille. Elle porte un vêtement caractéristique, austère, et, pour se donner plus d'importance, des lunettes. Sur ce point et quelques autres, on trouvera d'abondants et pittoresques détails dans les pages de M. del Arco.

L'origine de leur nom est bien connue, c'est *domina*. Mais *dueña* revêt de bonne heure diverses significations, entre autres celle de dame, de *señora*. Son sens spécial ne se dégage que peu à peu, et le sens étymologique semble avoir persisté assez longtemps, au point qu'on le retrouve encore aujourd'hui en Aragon, où *dueña* signifie maîtresse de maison. On regrettera que M. R. del Arco n'ait pas serré de plus près l'histoire du mot.

Après leur période, si l'on ose dire, de splendeur dans la littérature du début du XVIIe siècle, les duègnes s'effacent assez rapidement. Il est remarquable que Lope de Vega, par exemple, qui a fait défiler sur la scène tant de personnages de toutes les classes, ne donne que rarement un rôle à des duègnes. Signe que le thème était un peu usé ? Ou sentiment déjà que la duègne elle-même était en train de finir sa carrière ? M. del Arco ne pose pas la question et se borne à nous dire qu'au XVIIIe siècle, sous l'influence de la France et de l'évolution des mœurs, la duègne disparaît complètement.

P. G.

Quevedo

Comment, chez Quevedo, le thème de la mort se rattache à la tradition littéraire ou s'en écarte, c'est ce que montre M. J. LANZA ESTÉBAN (*Rev. de Literatura*, t. IV, 1953, p. 367-80). Des deux traits traditionnels — la mort atteint tous les hommes, la mort abolit toutes les distinctions entre eux — le premier est laissé dans l'ombre, tandis que le second est fortement mis en relief par Quevedo. La conscience chrétienne a regardé la mort comme le commencement de la vie, et la vie comme une mort. Pour Quevedo aussi, les deux termes sont réversibles, mais avec une présence

permanente de la mort : « En naissant, l'homme commence à mourir. Aussi quand il meurt cesse-t-il en même temps de vivre et de mourir. » A la lumière de la mort, Quevedo a bien atteint l'homme libéré de toutes les formes de l'hypocrisie. Ces idées et d'autres, M. Lanza Estéban aurait pu, semble-t-il, les exprimer aussi clairement sans faire tant appel à la terminologie de la philosophie moderne. G. VERBRUGGHE.

— Sans vouloir causer préjudice aux autres écrivains appelés à témoigner avec lui, c'est à Quevedo que nous rattacherons l'article que M. L. RUBIO a écrit pour rectifier les affirmations de M. A. Castro au sujet du rôle de saint Jacques dans l'histoire d'Espagne (*Rev. de Literatura*, V, 1954, p. 281-300). « Quevedo qui garde le sens de l'héroïsme au milieu d'une Espagne décadente, recourt à saint Jacques comme à un symbole de salut, lie à saint Jacques la grandeur de l'Espagne et réagit violemment lorsque l'on manifeste l'intention de le supplanter par un autre patron. »

Il s'agissait, en fait, de donner un second patron à l'Espagne, sainte Thérèse. Thérèse, docteur et mystique, à côté du glorieux guerrier, c'est, dit M. Rubio, un signe des temps et de la lutte nouvelle qui s'impose alors au catholicisme espagnol, parce qu'il ne suffit plus de la violence pour combattre le nouvel ennemi de la foi. Contre le protestantisme, les armes qui ont vaincu des Maures seraient seules inefficaces : il faut y joindre la doctrine du *Camino de perfección*. P. G.

— Si invraisemblable que cela paraisse, on ne possède pas encore aujourd'hui de texte vraiment satisfaisant de *La vida del Buscón* de Quevedo. Malgré le louable effort déployé par M. A. RODRÍGUEZ MOÑINO, dans la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (VII, 1953, p. 657-72), pour mettre ordre et clarté dans les différentes éditions et les divers manuscrits, ceux-ci d'ailleurs peu nombreux, j'avoue m'y retrouver assez mal. Sauf erreur, je pense qu'il faut en tout cas distinguer :

1. L'édition de Zaragoza (1626) et ses reproductions ultérieures y compris celle de L. Santamarina dans les *Clásicos castellanos* où, à partir de 1939, elle a remplacé celle de A. Castro (1911).

2. L'édition Fernández Guerra (1852), qui fit longtemps autorité, mais qui eût été revisée par Fernández Guerra lui-même, s'il l'eût pu.

3. Un manuscrit de la Bibliothèque Menéndez Pelayo, qui a été soigneusement édité par A. Castro, en 1927.

4. L'édition critique Astrana Marín (1932), qui n'a malheureusement pas tenu suffisamment compte du manuscrit Bueno, dont il va être question.

5. Le manuscrit Juan José Bueno, qui a connu d'étonnantes vicissitudes, et qu'avait déjà voulu utiliser Fernández Guerra, il y a 100 ans, pour améliorer son édition. Il est certainement très important. M. Rodríguez Moñino le regarde comme « le texte le plus pur du *Buscón*, et [digne] d'être intégralement imprimé ».

P. G.

Pinto Delgado

Les petits poèmes de J. Pinto Delgado fournissent d'utiles préliminaires à son œuvre principale, qu'il publia au cours de son exil à Rouen, en 1627, nous dit M. A. Fishlock (*Bull. of Hisp. St.* XXXI, 1954, p. 127-140) [1].

Au sujet de *A la Sabiduría*, M. Fishlock remarque que si la source principale en est le livre apocryphe de la *Sagesse*, les textes que Pinto y adapte pourraient parfaitement ne provenir que de la Vulgate ou de l'une des versions protestantes espagnoles. Le poète y compare heureusement, et avec une insistance marquée, la sagesse à la lumière. Le cœur, qui en est privé, dit-il notamment, est comme un univers privé d'oiseaux, « de fleurs ou d'étoiles ».

La *Canción* est le plus ambitieux de ses courts poèmes : sur le chemin difficile de la Terre Promise, il prie humblement le Seigneur de renouveler pour son âme les miracles du temps de la sortie d'Égypte. Les rares faiblesses de la pièce sont compensées par l'émotion des passages qui touchent au salut personnel, ce qui rend d'ailleurs cette *Canción* plus proche du christianisme qu'aucune autre œuvre de Pinto. De même, que l'Exode soit interprété comme une allégorie du pèlerinage terrestre de l'homme, cela fait penser plutôt à l'œuvre d'un catholique que d'un juif, aux yeux duquel, traditionnellement, l'Exode devait apparaître comme une manifestation de la puissance de Dieu à l'égard du peuple élu

1. Depuis que M. Fishlock a écrit son étude, l'œuvre entière de Pinto Delgado, qui n'était que très difficilement accessible, a été rééditée par M. Révah (Institut français au Portugal, Lisbonne, 1954).

tout entier. Cependant, sans aller jusqu'à manifester quelque hostilité envers l'Église, l'omission même de thèmes qu'un chrétien n'aurait pu éviter atteste de la part du poète une volonté de ne pas la servir. P. D'Hollander.

Comedia

Les « autorhymes », dont parle M. J. H. Arjona dans l'*Hispanic Review* (XXI, 1953, p. 273-301), sont ce que l'on appelle communément des rimes identiques. L'usage en a été fort répandu dans la *comedia*, et l'abus n'y manque pas. M. Arjona a enregistré un nombre considérable d'exemples typiques, empruntés à plus de 100 pièces et à 22 auteurs. On voit ainsi que des pronoms peuvent se répéter à la rime, ou des mots qui, sans changer de forme, peuvent être aussi bien des noms que des verbes (*armas*, *honra*) ou des adverbes (*tarde*). Un nom peut rimer avec lui-même, pourvu, par exemple, qu'il ait une fonction grammaticale différente ; un verbe également, pourvu qu'il ait un auxiliaire différent. Les règles, purement traditionnelles et non écrites, étaient fort larges, et l'on a l'impression que, pratiquement, tout était permis dès que la moindre différence marquait les deux rimes en question, et même, quelquefois, sans aucune différence. Cette conclusion, qui ne manifesterait qu'une fois de plus la liberté de la *comedia*, serait assez décevante et assez vaine, si, comme l'indique M. Arjona, elle n'offrait un nouveau point de départ pour résoudre des problèmes de chronologie ou d'attribution. Chaque dramaturge, en effet, semble avoir sa manière personnelle de recourir à ce procédé. C'est ainsi que chez Guillén de Castro, on ne rencontre pas plus de 26 « autorhymes » par pièce. Il est vrai que d'autres auteurs sont loin de garder une mesure constante, et qu'il sera toujours possible qu'un écrivain qui a d'habitude usé modérément de ces rimes se soit un jour abandonné à la fantaisie contraire. Néanmoins, il y a là un critère qui peut se révéler efficace. P. G.

— Entre *Amar, servir y esperar* de Lope de Vega et le roman *El socorro en el peligro* de Alonso Castillo Solórzano (1625), il existe une indéniable parenté, que Cotarelo avait déjà signalée en 1917, mais sans oser résoudre le problème de dépendance. Depuis on n'a pas pu davantage déterminer lequel des deux auteurs avait imité l'autre, la date de la comédie de Lope demeurant incertaine. Mais

un examen minutieux des textes en présence a permis à M. J. H. Arjona (*Rom. Rev.*, XLIV. 1953, p. 257-262) de déceler des indices qui accusent la dette du dramaturge. Le fait est d'autant plus remarquable qu'il est très rare que Lope ait suivi de si près un de ses contemporains. S'il en est ainsi, il faut assigner sa comédie à l'époque comprise entre 1624 et 1635, comme l'ont proposé Morley et Bruerton. P. G.

— Mlle Margaret Wilson dans un article de l'*Hispanic Review* (XXII, 1954, p. 19-31) nous révèle le triple intérêt que peuvent présenter les deux recueils de *novelas* de Tirso de Molina : *Las Cigarrales de Toledo* et *Deleytar aprovechando*. D'abord, c'est que de la première œuvre à la seconde, les opinions de Tirso au sujet de la *comedia* ont changé. Mais ne le savait-on pas déjà ? Le second fait est plus intéressant : Tirso traite les thèmes conventionnels de l'amour et de la jalousie d'une manière absolument neuve. Alors que la *novela* n'y voyait habituellement qu'une passion basse, Tirso s'élève à une conception de l'amour où l'on perçoit l'écho de la philosophie thomiste et du néoplatonisme : l'amour humain se spiritualise et devient *el amor perfecto*. En troisième lieu — mais ceci semble très hasardeux — l'accent de conviction et de sincérité avec lequel Tirso parle de ces passions indiquerait qu'il a connu, à quelque époque de sa vie, les tourments de l'amour et de la jalousie. F. Meunier.

— Dans *La Vida es sueño*, Calderón nous a livré la conception qu'il se faisait du prince chrétien idéal. En disciple de Sénèque et de Thomas d'Aquin, la vertu qu'il en attend est avant tout la prudence, ensuite la tempérance, nous dit M. E. Hesse (*Clavileño*, 1953, nº 20, p. 4-12). « Le prince chrétien doit forger sa propre destinée en se dominant lui-même et en acceptant ses obligations morales. Il ne doit pas se retirer du monde et s'en isoler, mais sortir à sa conquête. » P. G.

Gracián

On a longtemps oublié d'étudier Baltasar Gracián dans ses rapports avec la Compagnie de Jésus. Pourtant sa vie de jésuite l'a marqué d'une double empreinte. Dans ses idées sur le style d'abord : est-il étonnant de lui voir publier son *Agudeza y Arte de ingenios*,

« l'ample moisson de sa cueillette littéraire », dans un temps où les jésuites espagnols rivalisent de conceptisme, de recherche dans l'art d'écrire et même de prêcher? Dans le fond de sa pensée de moraliste aussi, car le monde qu'il évoque, on peut dire qu'il en a trouvé la figure en lui-même, chez ses confrères, chez ses inférieurs, chez tous ceux qu'il a gouvernés et fréquentés : il nous a livré comme distillé le produit de son expérience religieuse et mondaine. Ces remarques, M. L. STINGLHAMBER les a confiées à l'*Hispanic Review* (XXII, 1954, p. 195-207), et les a complétées en indiquant quelques sources de Gracián, qu'on n'avait pas encore signalées jusqu'ici. L. MEGANCK.

Meléndez Valdés

En se basant sur des lettres écrites à Meléndez Valdés (*Bull. Hisp.*, t. LV, 1953, p. 252-295) M. G. DEMERSON cherche à découvrir l'homme chez le poète. Meléndez Valdés (1754-1817) fut successivement magistrat, conseiller à la cour de Saragosse et membre de la Chancellerie de Valladolid. En 1793, chargé de la fusion des cinq hôpitaux d'Avila, il fit preuve de beaucoup de cœur dans cette tâche, Plus tard, il fut nommé à la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, mais il tomba en disgrâce et partit en exil à Medina del Campo et à Zamora. Il termina sa carrière comme conseiller d'État sous le règne de Joseph II. Entretemps il avait tâché de rétablir sa fortune par diverses spéculations. J. GELDERS.

Alcover

M. J. VIDAL ISERN rappelle le souvenir de J. Alcover Maspons, né en 1854, dans l'île de Majorque (*Ante el centenario de un poeta mallorquín*, dans *Arbor*, t. XXIX, 1954, p. 462-7).

Ses premières œuvres appartiennent à la littérature castillane. Vers l'âge de cinquante ans, Alcover revint à la langue de son pays, encouragé par une renaissance catalane, dont le centre était « l'Ile dorée », et, inspiré par cette seconde muse, son talent s'affirma. Son recueil de poésies *Cap al tard* (1909) qui contient *La Serra*, est le véritable joyau des lettres majorquines. M. Vidal Isern nous en suggère le charme mélancolique et sauvage ; et il nous dit combien, dans des rythmes populaires, sont merveilleusement exprimés l'âme des paysages de Majorque et le pittoresque de son peuple. M.-C. ROBIN.

Maragall

M. R. A. Casas a entrepris de montrer la place importante que tient la mer dans l'œuvre de Maragall (*Revista Hispánica moderna*, t. XX, 1954, p. 58-66). Sa Méditerranée, qui le vit naître, et la Mer Cantabrique, qui le vit amoureux, l'ont surtout marqué. Celle-ci apparaît pour la première fois dans *Festeig* : souvenir de ses fiançailles au pays basque.

Il ne décrit jamais la mer que du rivage. Dans son poème *Rêverie*, il exprime le désir de la traverser un jour, mais ce ne sera qu'un rêve. C'est de la vallée de Caldetas qu'il observera le combat perpétuel des flots, qu'il traduira par des assonances et des allitérations dans *Davant del temporal.*

Les sirènes elles-mêmes apparaissent dans son œuvre : dans l'*Emporada*, idylle entre le pâtre représentant la montagne et la sirène, symbole de la mer ; dans *Nausicaa* aussi, où Circé met Ulysse en garde contre elles.

Maragall a aimé passionément la mer pour la joie physique, sensuelle, morbide qu'elle lui procurait, tandis que la montagne le remplissait d'admiration et d'une délicieuse tristesse. P. Lhoas.

Valle-Inclán

La prose de Valle-Inclán est remarquable par sa structure métrique, et celle-ci est particulièrement sensible, voire systématique, dans les parties dialoguées de son œuvre, ce qui est naturel, vu que le dialogue exige une concentration qui intensifie l'expression. C'est pour cette raison que, parti à la recherche des *metricismos* de Valle-Inclán, M. R. Benítez Claros s'est arrêté à ses *Comedias Bárbaras.*

Le caractère métrique d'un style étant de nature essentiellement poétique, il n'est pas étonnant qu'on le rencontre chez Valle-Inclán, qui est poète en prose, et chez un Rubén Darío, qui lui a montré le chemin. Il est plus curieux que le mouvement qui développe le sens rythmique de la prose ait son origine en Amérique latine. Mais cela s'explique, selon M. Benítez Claros, par le fait que la prose s'est forgée là-bas dans l'effort qu'elle fit pour traduire en grand nombre les poètes anglais, français et allemands.

Pour le détail de l'étude de M. Benítez Claros, nous ne pouvons que renvoyer à l'analyse qu'il a publiée dans la *Revista de Literatura*

(III, 1953, p. 247-91), où il démonte les *Comedias Barbarás* en une foule de formules métriques, qui vont du pentasyllabe au dodécasyllabe. Sans aucun doute, un nombre considérable de ces « vers » sont-ils sortis inconsciemment de la plume de l'auteur, mais leur présence continuelle et insistante nous assure qu'ils sont nés, pour une bonne part aussi, d'une intention artistique.

A la bibliographie de M. Benítez Claros, on ajoutera aujourd'hui *Las sonatas de V.-I., Contribución al estudio de la prosa modernista* de Alonso Zamora Vicente, dont *Les Lettres Romanes* parleront bientôt. P. G.

— Dans son étude *Sobre la génesis de la* « Sonata de estío » (*Nueva Rev. Fil. Hisp.*, VII, 1953, p. 526-35), M. W. L. Fichter exhume un article de jeunesse de Valle-Inclán, que celui-ci a repris dans sa nouvelle *La niña Chole* et dont il s'est inspiré une seconde fois encore dans les passages descriptifs de sa célèbre *Sonata de estío.* Il montre, d'autre part, comment le romancier galicien, toujours dans ces deux dernières œuvres, a développé et surtout dramatisé une anecdote qu'il avait pu lire dans les *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla. Les avatars de ces textes illustrent quelques-unes des préférences stylistiques de Valle-Inclán. F. Pues.

Littérature italienne

Dolce stil novo

On se méprend facilement sur le vrai talent poétique de Cino da Pistoia, assure Mme M. Corti (*Cultura Neolatina*, XII, 1952, p. 185-223). Ainsi Carducci a-t-il eu tort de voir en lui un sentimental en opposition à un Cavalcanti trop cérébral. En fait, il faut distinguer chez Cino une certaine poésie, la meilleure part de son œuvre, qui est le chant d'un homme grave, absorbé dans sa pensée et son rêve, comme le Dante de la *Vita Nuova* ; d'autre part, une poésie de caractère dramatique qui donne le change, car elle ferait croire que Cino eut vraiment le sens du réel et du métaphysique, alors qu'il n'en a qu'une conception littéraire. Cino utilise, dans ce cas, les leçons de Cavalcanti et toute la littérature antérieure avec un art consommé de la rhétorique, au point que, dans quelques pièces lyriques, il donne l'illusion d'être naturellement inspiré.

Élargissant son observation, Mme Corti insiste à plusieurs reprises sur ce caractère commun aux poètes du Style nouveau : le culte de la forme. Pour eux, la poésie est un « rappel formel », mais de forme choisie ; elle résulte « d'un sens de la stylisation et du rythme, de l'harmonie verbale, de la pureté et du raffinement de l'expression », d'un sens « qui coïncide avec l'inspiration lyrique » (p. 206). P. G.

Boccace

Comme le fait remarquer M. V. Branca dans les *Lettere italiane* (VI, 1954, p. 36-54), sous le titre « *Il Decameron* » *e la nuove dimensioni narrative*, Boccace ouvre dans le *Decameron* les portes au monde contemporain, car moments, cadres et personnages sont tirés de la réalité. Son style, rempli d'allusions, réconcilie le symbole éternel et l'événement incarné dans le temps. Des thèmes littéraires vieillis, comme celui de la trompeuse trompée, reprennent une nouvelle vie, grâce à cette plongée dans la réalité. Mais le grand mérite de Boccace, c'est d'avoir trouvé un point de conciliation entre les sociétés féodale et communale. Ce qu'il recherche en elles, c'est la manifestation de valeurs humaines, et il n'aboutit pas à un regret stérile du passé. Le *Decameron* est en fait, nous dit M. Branca, l'épopée humaine de tout le Moyen Age italien. M. Scius.

Pulci

Sans être un très grand artiste, Pulci, nous dit Mlle Franca Ageno (*Lingua Nostra*, t. XIV, 1953, p. 69-76), est un artiste original, qui a enrichi son lexique de termes techniques, et qui a constamment parlé des navires et de leurs manœuvres avec une précision d'autant plus étonnante qu'il ne paraît pas être jamais monté dans une embarcation. Moins versés que lui dans cette science, plusieurs critiques modernes se sont trompés en le commentant. Mais Mlle Ageno — descendrait-elle des grands marins vénitiens ou génois ? — redresse d'une main ferme ces erreurs, et explique avec compétence les divers passages du *Morgante* où interviennent les choses de la mer. P. G.

Speroni

Après avoir indiqué quelle place on assigne communément à Sperone Speroni en histoire littéraire, M. M. Marti marque les différences entre ses idées linguistiques et celles de Bembo, que l'on identifie souvent. En littérature, cette divergence se change en une véritable opposition : il considère que la part de l'invention doit être prépondérante dans la composition artistique, et au lieu de l'imitation étroite conseillée par Bembo il n'admet qu'une imitation raisonnée.

Si l'enflure et l'emphase déparent son style, souvent la complexité syntaxique aboutit à lui donner de l'ampleur, lorsque la pensée est robuste, comme dans le *Dialogo di Panico e Bichi*, dont la langue claire, libre de toscanismes, d'exotismes et presque de latinismes, est résolument italienne et vivante. Débarrassée des entraves de la rhétorique, l'âme de Speroni se dévoile enfin dans son *Epistolario* : la richesse des motifs, la variété des tons haussent ici le rhéteur à son niveau le plus haut et donnent à l'homme sa plus suggestive expression (*Convivium*, 1954, p. 32-46). A. Demol.

Chiabrera

M. G. Getto a pensé que le moment était venu de déterminer exactement la valeur de Chiabrera, ce poète de style baroque que la critique avait toujours regardé, par opposition à Marini, comme l'arbitre du bon goût jusqu'au jour où De Sanctis et Croce le réduisirent à néant (*Lettere Ital.*, VI, 1954, p. 56-89).

Son *Autobiografia* et ses *Lettere* révèlent peu de chose sur sa personne, tandis que ses *Elogi di uomini illustri* et ses *Discorsi* sur des sujets moraux montrent qu'il partage le goût de ses contemporains puisqu'il fait l'éloge des modernes, comme Galilée et Le Tasse.

Dans ses *Dialoghi*, il pose une série de problèmes techniques, notamment celui des vers héroïques, que, à son avis, ni Dante, ni Pétrarque, ni l'Arioste, ni Le Tasse n'ont résolu. Son hellénisme s'y révèle, mais puisé davantage aux sources françaises de la Pléiade que directement chez les auteurs grecs. Mais, enfin, avec lui, naît la volonté de rénover la métrique.

L'épopée reste sa préoccupation constante, mais il ne réussit que dans les petits poèmes. Encore manque-t-il de vrai lyrisme

autant que de souffle épique. Ses *Sermoni*, imités des épîtres d'Horace, manifestent son goût pour la morale et les choses concrètes. Son *Riso di bella donna* témoigne d'un sens aigu de la musicalité.

Bref, l'exaltation des premiers temps de la critique comportait la même exagération que la démolition systématique du XIXe et du XXe siècle : Chiabrera a apporté sans conteste une technique et une musique. G. GIANASSO.

XVIIIe Siècle

Lorsque l'ex-reine Christine de Suède vint se fixer à Rome, un salon littéraire ne tarda pas à se former autour d'elle et à se constituer bientôt en Académie. Sa mort, en 1689, dispersa un moment les Académiciens, mais ceux-ci éprouvèrent rapidement le besoin de se retrouver et, un beau jour de l'an 1690, persuadés d'avoir ressuscité l'Arcadie, ils donnèrent ce nom à leur assemblée, tandis qu'eux-mêmes s'affublaient également de noms grecs. Les Italiens fournirent naturellement le gros du contingent : Gravina, Crescimbeni et, plus tard, Vico en furent. Mais bon nombre d'Espagnols furent aussi accueillis dans la Compagnie. Les documents font totalement défaut pour une quinzaine d'années (1728-1743), mais, pour le reste de la période qui s'étend de 1690 à 1766, M. P. VENTRIGLIA (dans la *Revista de Literatura*, III, 1953, p. 233-246) a pu en recenser 36. Notons en particulier Luigi della Cerda, Ambassadeur d'Espagne près le Saint-Siège et Ramón de la Cruz, qui furent reçus, le premier en 1696, le second avant 1766. P. G.

— C'est, en somme, d'une histoire de la pensée que relève l'étude que M. A. BONFATTI a consacrée à deux critiques de Pétrarque de la fin du XVIIIe siècle, car quel que soit le dédain plus ou moins grand où on les laisse aujourd'hui, ils portent témoignage de leur temps (*Il Petrarca nell' ultimo Settecento*, dans *Lettere ital.*, V, p. 65-86). Il s'agit de G. B. Baldelli et de son ami Angelo Fabroni, plus connu peut-être sous son nom latinisé de Fabronius. Tous deux ont recueilli et utilisé les données que les érudits de leur siècle avaient établies au sujet de Pétrarque. Mais le premier a écrit une biographie italienne du poète, le second une latine. Le premier s'intéressera surtout au chantre de Laure, le second à l'œuvre de l'humaniste. C'est, d'ailleurs, pour servir en quelque sorte de préface à une édition des lettres de l'humaniste, qu'il écrivit sa *Pe-*

trarchae vita (1799), car pour faire connaître et célébrer le citoyen de l'univers que fut Pétrarque, il convenait d'employer la langue alors encore universelle.

Ce que Fabroni, en effet, met avant tout en relief, c'est, aurait-il dit si le mot avait existé de son temps, l'actualité de Pétrarque : Pétrarque est un cosmopolite, frère de ceux du XVIIIe siècle, qui, au-delà de la scolastique et de l'ascétisme du Moyen Age, a réalisé l'harmonie entre l'homme et le chrétien, entre la culture, la science et la religion, deux siècles avant Érasme. Et pourtant, cet esprit admirable, d'une érudition extraordinaire pour son époque, eut un grave défaut que Fabroni n'hésite pas à lui reprocher : il écrivait un latin trop peu classique !

Pour le pureté de la forme, non, en latin du moins, Pétrarque n'est pas un modèle, mais dans ses *Rime*, c'est autre chose. Quelle perfection ! Quel dommage aussi, sous-entend Fabroni, que ce savant ait perdu son temps à des choses aussi futiles que ces poésies amoureuses ! Mais, enfin, là il est très grand et bien supérieur à Dante. Dante a quelque chose de barbare, de primitif, d'irrégulier, il est sublime mais inégal. Le fini et le parfait, c'est chez Pétrarque qu'on les trouve.

Baldelli sera moins catégorique dans son jugement sur les deux poètes. Il estime plutôt qu'on ne saurait les comparer, parce qu'ils se meuvent sur des plans différents, mais il est certain, en tout cas, que dans la lyrique d'amour, la première place — que Dante a laissée vacante — est occupée par le chantre de Laure. De celui-ci Baldelli a tracé une figure attachante (*Del Petrarca e delle sue opere*, 1797), une biographie où la sensibilité et l'imagination préromantiques ont teinté de leurs couleurs bon nombre de vérités. Tout le début du XIXe siècle s'en tiendra à ce portrait de Pétrarque. Aujourd'hui, on lui reconnaît seulement le caractère d'une œuvre de transition entre le XVIIIe et le XIXe siècle et le mérite d'avoir inauguré cette critique qui veut que, pour pénétrer intimement la vie d'un poète, des documents scientifiques ne suffisent pas, mais qu'il y faut encore une certaine communion d'âmes. P. G.

Foscolo

Il n'est pas facile, nous assure M. C. Dapelo (*Lettere Ital.*, V, 1953, p. 176-186) de résoudre la question que souleva dès son apparition, en 1802, l'*Ortis* de Foscolo : ce roman est-il inspiré par le

Werther de Goethe? Tout au contraire, à notre avis, il est évident qu'il faut répondre oui, surtout après les témoignages de Foscolo que M. Dapelo lui-même nous remet sous les yeux. Le seul problème qui reste, c'est de déterminer dans quelle mesure l'œuvre de Foscolo dépend de celle de Goethe ou s'en écarte. C'est à marquer les divergences entre les deux romans que M. Dapelo s'est appliqué méthodiquement, non sans laisser cependant l'impression que parfois il les accuse à l'excès. P. G.

— M. W. Binni montre que le séjour de Foscolo à Florence (1812-13) constitua une sorte de répit dans la vie tourmentée du poète, une cure d'équilibre dont Quirina Mocenni-Magiotti pourrait être le symbole. Le salon de la comtesse d'Albany fut un « lieu vivant de rapports aimables, d'exercice habituel et familier d'affections indulgentes et paisibles ». M. Binni souligne avec beaucoup d'à-propos que ces circonstances furent particulièrement fécondes et heureuses, puisqu'elles permirent à Foscolo de révéler le fond le plus intime et le plus secret de son être (*Rassegna lett. ital.*, II, 1964, p. 185-199). R. Van Nuffel.

— Mme A. Noferi, étudiant précisément chez Foscolo ce que Foscolo étudiait chez Pétrarque et Boccace : le style, compare dans des *Appunti sulla critica foscoliana* (*Paragone*, 1954, nº 50, p. 3-16) deux versions successives des *Saggi* sur Pétrarque et du *Discorso* sur le *Decameron*. Elle montre comment après une première rédaction qui se borne à énoncer clairement une idée, Foscolo nous en livre une deuxième, qu'il rend plus vigoureuse en modifiant quelques termes ou l'ordre d'une énumération. B. Dupriez.

Romantisme

Selon M. F. Portinari, l'importance du *Conciliatore* tient au fait qu'il a sorti la littérature italienne de l'art pur où elle était enfermée à ce moment et qu'il lui a insufflé une vie nouvelle en lui donnant une mission. Beaucoup de ses rédacteurs apparaissent ainsi comme des pionniers du romantisme italien. (*Paragone*, 1954, nº 58, p. 3-14). Monique Drion.

— M. B. Riposati situe le Cardinal Angelo Mai dans l'histoire de la culture. Discutant des qualités et des défauts de son œuvre,

il conclut que cet homme d'Église qui fut en même temps écrivain, philologue, éditeur de textes, est une des plus belles figures de l'humanisme italien (*Aevum*, XXVIII, 1954, p. 350-372).

Anne Désirant.

Manzoni

Examinant une annotation de Manzoni en marge des *Éléments de littérature* de Marmontel, M. F. Maggini nous apprend que Manzoni y réfute, en se basant sur trois *canzoni*, l'opinion de l'écri-. vain français selon laquelle un poète lyrique qui, au xiv[e] siècle. se serait érigé en « orateur public » aurait été reçu en histrion. Dans ce bref jugement critique, Manzoni, observe M. Maggini, rejoint Leopardi (*Rass. lett. ital.*, I, 1954, p. 58-61).

R. V. N.

— *Ermengarda e Geltrude*, deux figures féminines, à propos desquelles M[me] Anna Banti (dans *Paragone*, n° 52, 1954, p. 23-30), se demande laquelle fut le modèle idéal de Manzoni. Est-ce Ermengarda, l'héroïne d'*Adelchi*, si semblable à Lucia, par la tendresse des sentiments, la destinée malheureuse? Mais Manzoni n'a-t-il pas cédé à une tendance romantique de son esprit, quand il décrit la fille de Didier, roi des Lombards, vraisemblablement assoiffée de puissance et de vengeance, sous les traits d'une princesse faible, délicate, voire languissante? Le génie de Manzoni, pense M[me] Banti, se manifeste plutôt dans la création de Geltrude des *Promessi Sposi*,une victime aussi,mais nullement teintée de romantisme, faite de contrastes et de violences, accablée dans la douleur et cependant cruelle dans son orgueil. Geltrude serait donc bien la figure préférée de Manzoni ; mais Ermengarda n'en refléterait pas moins les sentiments vécus un jour par Manzoni, et ceci expliquerait sa présence dans l'œuvre d'un auteur qui a pu écrire par ailleurs : « La représentation des passions qui n'excitent pas la sympathie, mais la réflexion sentie, est plus poétique que toute autre ».

F. de Villenfagne.

— Dans *Il Manzoni e il silenzio dell' amore* (*Paragone*, n° 52, 1954, p. 3-22), M. G. Vigorelli étudie les vues de Manzoni sur l'amour en littérature. Manzoni insiste sur l'importance de l'amour pour comprendre autrui et pour rejoindre ce qu'il y a de

plus profondément humain dans l'homme. Quoique conscient de la fonction transfigurative de l'amour, après les *Promessi Sposi*, il renonça à le décrire encore, au point qu'onpeut parler de son « silence de l'amour ». C'est qu'une profonde connaissance du cœur humain, jointe à une certaine crainte janséniste, l'ont porté à redouter les ravages de l'amour plutôt qu'à en utiliser les ressources. La grande leçon qu'il nous donne, nous dit Vigorelli, n'en est pas moins celle-ci : l'amour n'est pas un don inné, mais une recompense à mériter. F. de V.

Pascoli

Les premières poésies de Giovanni Pascoli ne sont guère en elles-mêmes plus remarquables que celles d'autres jeunes gens qui se sont crus poètes. Elles offrent cependant cet intérêt particulier, nous dit M. A. Di Pietro (*Aevum*, t. XXVII, 1953, p. 332-358), de laisser transparaître des traits qui s'accentueront et deviendront caractéristiques des œuvres de sa maturité. C'est à 14 ans que Pascoli écrit son premier « exercice », c'est à 27 qu'il écrira le dernier : *Colascionata* (1882). Entre temps, il aura subi fortement l'influence de Carducci, qui lui donna, entre autres, le goût des mélodies et des rythmes qui se répondent, mais dans lesquels il introduira bientôt une sensibilité plus vibratile. Dans ses vers de jeunesse, la nature idyllique, légèrement teintée d'une mélancolie romantique, le monde aussi de petites choses, autour duquel on sentira plus tard passer le souffle des ombres d'un monde infiniment plus grand, peuplé de mystérieuses présences, sont insinués déjà ou nettement dessinés ; surtout cependant ces souvenirs d'enfance, si essentiels à sa poésie, à en croire Pascoli lui-même, qui a dit joliment que « la poésie est l'enfance conservée dans le cœur à travers la vie et qui ressurgit pour rappeler et pour chanter ». P. G.

d'Annunzio

M. Giulio Natali dans *Siculorum Gymnasium* (VIII, 1954, p. 1-41), se propose de retrouver les sympathies et les antipathies de d'Annunzio dans les jugements que son œuvre a portés sur les auteurs italiens.

Après les écrivains des premiers siècles, il s'arrête longuement et avec minutie à Dante, dont il note des reflets chez d'Annunzio.

Puis il passe à Pétrarque et à quelques auteurs du XVe et du XVIe siècle. Il remarque que d'Annunzio estime plusieurs écrivains du XVIIe siècle, mais très peu du XVIIIe. Sur la première partie du XIXe siècle, d'Annunzio garde un silence presque total, et pour cause.

Quant à ses contemporains, il a parlé surtout de Carducci, de Pascoli et de quelques-uns de ses amis et maîtres. Mais, remarque M. Natali, de personne aussi fréquemment ni avec autant d'abondance que de lui-même ! M. DRABS.

— En tête de sa nouvelle série, la *Rassegna della letteratura italiana* (I, 1953, p. 5-19) a publié comme un hommage au regretté Attilio Momigliano des pages signées par ce maître et consacrées à l'évolution de la lyrique de d'Annunzio. On a souvent parlé, dit Momigliano, des prétentions magiques et mystiques de d'Annunzio et il n'est pas question de les nier. Mais sa vraie poésie apparaît dans la mesure même où elle s'est épurée de ces scories et dégagée du « magisme et du mysticisme pervers du décadentisme européen ». Au-delà de cette végétation « mystico-sadique », il y a, ajoute le critique, « une zone de limpide incantation ». Et il s'attache à montrer combien la conception danunzienne du plaisir s'élève progressivement vers une sphère plus spirituelle.

Le vérisme initial de d'Annunzio était, en réalité, déjà très peu vériste. Il était en tout cas nuancé de musique, et c'est la musique qui va l'emporter, chez lui, sur la sensualité. Aux yeux du poète, la terre ne sera plus une réalité, mais une apparition de l'immobilité et du silence qui enclosent l'esprit. Dans *Alcyon*, l'aspect authentique et définitif du lyrisme de d'Annunzio est là avec ses « guirlandes légères de mots », ces « mystérieux va-et-vient des sons », « exploits musicaux que guident la béatitude et une divine mélancolie ».

Les figures et les fables de ce poète, estime enfin Momigliano, ne se rattachent pas aux troubles fantaisies du Nord, mais à la sereine mythologie classique et, plus encore à Shelley (qui est pourtant bien du Nord aussi, si je ne me trompe !). P. G.

LES LIVRES

Estudios dedicados a Menéndez Pidal. T. IV, Madrid, C.S.I.C. 1953. 18 × 25, 644 p.

Au fur et à mesure que paraissent ces beaux volumes, on nous annonce qu'ils seront plus nombreux que prévu. Ce IVe qui devait être le dernier, puis l'avant-dernier, en verra encore deux après lui, et qui sait si ce ne sera pas trois?

Pour y rencontrer la matière qui intéresse notre revue, il nous faut décidément, cette fois, pénétrer dans les domaines réservés à la « Filología » et même à l'« Historia ». Dans cette dernière partie, en effet, s'est un peu égaré un article assez bref, mais excellent, du Marquis DE LOZOYA (p. 569-577). Il s'intitule « Quelques thèmes romanesques dans l'art espagnol ». Il eût été plus exact de dire « dans l'art péninsulaire », car il y est question au moins autant du Portugal que de l'Espagne. En particulier, on nous y apprend comment, par suite du mariage de Philippe-le-Bon, Duc de Bourgogne, avec Isabelle de Portugal (1429), le roman du *Chevalier au Cygne*, dont un des protagonistes est Godefroid de Bouillon, connut une fortune brillante à la Cour de Jean II : non seulement le grand roi en savait l'histoire par cœur, mais un salon de son palais est encore aujourd'hui tout décoré de divers épisodes du roman et de cygnes qui portent le collier d'or. Du reste, d'autres thèmes de la littérature médiévale, tels que ceux du chevalier sauvage et du *Roman de Renart*, ont été exploités par l'art profane des peintres et des sculpteurs de la Péninsule. On en trouve le témoignage en divers endroits et même probablement jusque dans l'Alhambra de Grenade.

En suivant l'enquête pleine d'intérêt et d'érudition de M. J. TERLINGEN sur l'usage profane du langage « cultuel » chrétien dans le poème du Cid (p. 265-294), on aperçoit les premières étapes que franchit en Espagne la langue ecclésiastique pour signifier des choses qui n'ont plus rien de spécifiquement religieux. Ainsi le *Poema* désigne-t-il plusieurs fois une heure matinale par une ex-

pression qui fait allusion au chant du coq. Or celle-ci, semble-t-il bien, ne s'explique réellement qu'en remontant à des origines bibliques et monastiques. De même *bodas* (les noces) et d'autres termes encore se rattachent à la langue liturgique, et plus d'une fois spécialement à la liturgie mozarabe, ce qui a entraîné certaines des différenciations entre le lexique castillan et celui des autres langues romanes.

Presque à l'autre extrémité de la littérature espagnole, M. J. F. Montesinos nous entretient de Juan Valera (p. 433-459). Valera, qui regardait le roman comme un genre inférieur, méprisait surtout le roman réaliste. Cela ne l'a pas empêché de devenir un illustre romancier. Mais ce n'est point aussi paradoxal qu'il semble à première vue. Car Valera aime surtout les idées, les problèmes humains. Il aime aussi la beauté, celle que voit l'artiste ou celle qu'il imagine. Et voilà pourquoi le réalisme du xixe siècle lui répugne, et pourquoi aussi, sans être du tout voltairien (quoiqu'on l'ait affirmé, mais trop à la légère), il s'inspire de l'art de Voltaire conteur. Voilà pourquoi au meilleur Balzac il préfère le pire Walter Scott, l'histoire lui fournissant un cadre où son imagination (car il ne faut pas attendre de Valera de savantes et patientes reconstitutions) peut agréablement insérer les problèmes qui l'intéressent et qui sont toujours, je viens de le dire, des problèmes moraux, au sens large du mot.

Quelques autres articles des *Estudios* se rattachent à l'étude de la tradition antique dans la littérature espagnole. La meilleure me semble celle de M. F. Pierce. Il s'est appliqué non seulement à retrouver dans la *Christiada* de Diego de Hojeda ce que cet auteur doit à Virgile (naturellement), à Claudien, à Vida et au Tasse, mais surtout a montrer dans quelle mesure Hojeda manifeste son indépendance à leur égard et une heureuse originalité. La *Christiada* a notamment le mérite d'avoir habilement intégré les données mythologiques dans l'histoire de la Passion du Christ. La narration et les détails du style sont bien propres à Hojeda, caractéristiques aussi du style baroque. Il serait injuste de laisser ce poème se perdre dans l'ombre, fût-ce celle de la *Jérusalem délivrée* et du *Paradis perdu* (p. 469-508).

M. P. Cabañas, qui a déjà publié un gros ouvrage sur le mythe d'Orphée dans la littérature espagnole (cf. *Lettres Rom.*, t. V, p. 157-8), revient ici sur le sujet pour suivre la légende orphique dans le roman pastoral (p. 331-458). Il était fort naturel, observe-t-il, que

la Renaissance, qui remit à la mode le genre bucolique en créant le roman pastoral, y déversât quelque chose de la mythologie qu'elle avait également ressuscitée. Spécialement, la belle histoire d'Eurydice et d'Orphée convenait au roman pastoral : ses bergers n'étaient-ils pas tous poètes et musiciens? Et ne chantaient-ils pas tous leurs aventures amoureuses, le plus souvent, pour en pleurer? Or, le mythe d'Orphée dans cette littérature, s'il a servi à exalter la fidélité des amants, n'a guère célébré cependant que celle du berger, puisque la bergère se montrait presque toujours inflexible (p. 331-358).

Afin de nous montrer les « réminiscences homériques dans le *Poema de Fernán González* », M. E. Correa Calderón expose d'abord ce qu'est le *mester de clerecía*, par opposition à la littérature des jongleurs. Il nous dit ensuite sous quelle forme le Moyen Age espagnol eut connaissance de l'*Iliade*. Ce sont les meilleures pages de son étude ; les autres me paraissent absolument inconsistantes.

Toutes les « réminiscences » notées par M. Correa Calderón sont à la fois ténues et explicables de vingt autres manières que par un recours à Homère. Il s'en est un peu rendu compte puisqu'il a prévu l'objection et qu'en terminant il n'invoque modestement qu'une « influence au troisième ou au quatrième degré... c'est-à-dire une influence très diluée et très assimilée, reçue à travers un original *X*, qui aurait été une deuxième ou une troisième version du poème homérique ». De cette manière, le nombre de thèses à écrire s'accroît à l'infini et, à l'école de M. Correa Calderón, on démontrera sans peine que pas un seul roman moderne, par exemple, n'échappe à l'emprise de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (p. 359-389).

C'est plus brièvement et avec plus de raison que M. M. de Montoliu prétend que dans son ode *Cuándo será que pueda*, Fray Luis de León reprend des pensées exprimées par Sénèque (p. 462-467). Cette inspiration ne paraît guère douteuse, mais on ne partage plus la certitude de M. de Montoliu lorsque, pour nous faire toucher davantage la parenté des textes, il s'avise de les mettre en regard, membres par membres. Surtout on se refuse alors à reconnaître, « la fidélité avec laquelle Fray Luis suit l'ordre » de son modèle, car en découpant l'ode, il l'a complètement désorganisée. Bref, il me semble que M. de Montoliu a déforcé sa thèse en voulant trop prouver. Quoi qu'il en soit, on fera bien de prendre garde aux considérations qu'il propose au début de son article, particulièrement à celle-ci qu'un certain nombre de poètes lyriques espagnols

du Siècle d'Or, même lorsqu'ils appartiennent au monde religieux et qu'ils traitent de thèmes essentiellement ascétiques, le font sur le mode stoïcien, c'est-à-dire d'une façon purement laïque.

Deux autres articles des *Estudios* valent principalement comme bibliographies. D'abord celui de M. C.-V. Aubrun, qui apporte une heureuse clarté dans le dédale et la masse des *cancioneros* du xvie siècle. Il les classe, manuscrits et éditions anciennes, selon qu'ils constituent des recueils collectifs ou des recueils particuliers, ainsi que selon l'endroit où ils reposent aujourd'hui. Avec raison, pour ne pas recopier inutilement les indications fournies par les bibliographies existantes, il n'a signalé des éditions modernes que celles qui pouvaient être les plus utiles aux chercheurs (p. 297-330).

De son côté, M. Adalbert Hämel, qui s'occupe avec beaucoup d'érudition du *Pseudo-Turpin*, nous promet des publications d'un vif intérêt[1]. Non seulement il a prouvé déjà que, dans son état actuel, le *Pseudo-Turpin* est l'œuvre de quatre auteurs différents, mais, en outre, ce qui est plus important, il entend démontrer, contre Bédier, que l'original — le *Liber Sancti Jacobi* — fut un livre entièrement espagnol, fondé sur le rite mozarabe et les traditions du xie siècle. En attendant, il nous présente ici une liste complète et un classement provisoire des manuscrits ou fragments de manuscrits qui contiennent le *Pseudo-Turpin*. Cet inventaire compte 139 numéros (p. 67-85).

Je puis signaler plus rapidement les autres contributions publiées dans ce IVe volume offert à M. Menéndez Pidal. Celle d'abord de M. D. Alonso, qui poursuit toujours ses recherches sur la « corrélation poétique » (Cf. *Lettres Rom.*, t. VII, p. 52) et qui découvre que le procédé est en usage dans la poésie grecque depuis le commencement du iiie siècle avant J.-C., et dans la poésie latine depuis le premier siècle après J.-C. Preuve de plus, ajoute-t-il, en faveur de la thèse de la continuité littéraire européenne défendue par Curtius (p. 3-25). — Mlle Alda Croce essaie de faire ressortir la complexité et cependant l'unité de la belle *Canción* que Lope de Vega écrivit sur la mort de son petit Carlos[2] (p. 391-404). — De

1. Ces lignes étaient à peine écrites que nous apprenions avec regret la mort de M. Hämel, survenue en décembre 1952.

2. Trois fois de suite, Mlle Croce donne à Isaac, le fils qu'Abraham allait sacrifier, le nom de Jacob.

M. A. Gallego Morell (p. 405-424), on a des notes sur la vie et les œuvres, toutes inédites (à juste titre, semble-t-il), du chanoine andalou Martín Vázquez Siruela (xviie s.), qui fut aussi féru d'antiquités que de Góngora. — Au nombre des bons poètes pétrarquisants d'Espagne, surtout pour certains de ses sonnets sur la mort de sa femme, M. J. G. Fucilla nous apprend qu'il faut placer le fils aîné du fameux Duc d'Albe, don Fadrique de Toledo, qui, en 1570, était capitaine général de l'infanterie espagnole (p. 425-432). — Dans le style antithétique des grands dramaturges espagnols et français du xviie siècle, quelles que soient les différences qui les marquent par ailleurs, M. E. von Richthofen estime qu'on doit reconnaître un trait propre aux écrivains de la Romania occidentale, et remarque, au surplus, qu'en France ce système de l'antithèse a été favorisé par la symétrie de l'alexandrin (p. 508-534). — L'article de M. W. Starkie, qui clôt la section « Literatura », est avant tout un hommage à M. Menéndez Pidal, dont il souligne l'importance des travaux sur les jongleurs et, d'une manière générale, sur le Moyen Age espagnol. A ce propos, il note que ce n'est point pur hasard sans doute si la mort des chanteurs de romances ou de poèmes épiques coïncide avec la naissance du grand art polyphonique des Pays-Bas. Il termine en appuyant sur cette idée du maître de la philologie et de l'histoire espagnoles que si l'Espagne, parce qu'elle dut se reconquérir, fut en retard sur le mouvement intellectuel et littéraire des autres pays catholiques, la tradition médiévale, qui l'imprégnait par conséquent profondément encore aux xvie et xviie siècles, put aussi y être mieux fécondée que partout ailleurs par l'esprit de la Renaissance.

Pierre Groult.

Louis Mourin. *Jean Gerson, prédicateur français.* Bruges, De Tempel, 1952. 17 × 25, 511 p. (Rijksunivers. te Gent, Fac. van de Wijsb. en Letteren, 113).

M. Mourin n'a pas attendu l'année, lointaine encore, où des crédits lui permettront de publier le dernier des 55 sermons français de Gerson : alors que l'attention des médiévistes favorise son auteur, il nous donne de lui un portrait en pied. On l'attendait. Et, pour nous satisfaire, il a cueilli dans ses dossiers complets, les innombrables citations qui avèrent les traits qu'il prête au prédicateur français. Entendons « le prédicateur en français », car ce n'est pas

demain qu'on pourra apprécier tout l'homme, dans ses ouvrages de doctrine et dans ses sermons latins.

S'il est possible d'attribuer chaque sermon à l'une des fêtes de l'année liturgique, il est fort malaisé de le doter d'un millésime. Aussi, le chapitre de la « chronologie » est écrit après des recherches ardues, historiques surtout : cette opinion sur tel événement serait-elle de cette année ou de la suivante ? le roi ou tel duc était-il à Paris ou non pour entendre ce sermon où Gerson se serait adressé à lui ? On juge des difficultés. M. Mourin les a vaincues, me semble-t-il, et aboutit à une répartition fort acceptable : de 1389 à 1397, des sermons devant le roi ou des princes ; de 1401 à 1404, des sermons pour le peuple dans des églises paroissiales de Paris ; de 1404 à 1413, des sermons de grande circonstance. Cinquante-cinq sermons en tout, après l'élimination de six œuvres qu'on a crues de Gerson, mais qui reflètent certaines conceptions qui lui sont étrangères et ne sont pas de sa manière. Critique fort délicate que celle-là, qui tente de convaincre le lecteur de ce que le familier d'un écrivain sent comme d'instinct.

Ce dénombrement et ce classement chronologique bien établis, M. Mourin nous présente les thèmes de la prédication et caractérise la technique et le style de Gerson dans ses sermons français.

Renonçant, et pour cause, à condenser une matière si dense, je risque fort de trahir M. Mourin en me contentant d'un simple croquis. C'est que Gerson est plus complexe que le souvenir qu'on en garde. On le voit, *grosso modo*, comme un prédicateur soumis aux lois du genre, un homme de grand bon sens qui enseigne la doctrine à fins morales immédiates, un penseur qui a trop d'idées pour se servir des citations scripturaires autrement que comme confirmations, un homme qui voit bien le concret, l'esquissant fréquemment mais rapidement, un humaniste qui connaît le passé en moraliste. Et ce savant, ce penseur, ce censeur est fort bien équilibré moralement: il se garde de tout excès oratoire, préférant même une sorte d'effacement : ses péroraisons sont sans emphase. Il quitte ses auditeurs sur une image, sans éclats de voix. Cette « gloire » est si humble, si digne.

M. Mourin nous a dit que Gerson n'avait jamais dramatisé la mort, comme on aimait de le faire à son époque, et même qu'il consent à ne combattre que rationnellement les théories de Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*. La luxure est le péché capital qu'il attaque le plus souvent et le plus violemment, comme l'état

des mœurs le requérait d'ailleurs. Prélats comme seigneurs ne sont pas épargnés par lui.

Par ses notes diverses et sans nombre, tant en haut qu'au bas des pages, l'ouvrage de M. Mourin est une sorte d'encyclopédie. J'y retrouve relevé (p. 438) le procédé de l'*Ubi sunt* connu par la *Ballade des Dames du temps jadis* :

> Et où sont les belles creatures de jadis : Absalon, Alcibiades, Lucrece, Helene et autres ? Où sont ceulx et celles qui ont tout exposé leur temps en boire, en mangier, en jouer comme Sardainaples ? *Memento*, fol. 81v°. « Et où sont les preus et vaillans champions de la chose publique qui, pour des biens communs, contre tyrans exposoient jadis corps et chevance : Judas Machabeus, Nuncius, Themistocles, Trasilibus, Mathatias et autres, où sont telz ? (*Vivat*, fol. 291v° *a*).

Dans le chapitre consacré aux citations, proverbes et exemples, M. Mourin établit le « bestiaire » de Gerson. Il avoue ne pas avoir identifié l'animal cité dans ce conseil : « ne dormez pas si fort comme *liplaire* (*lep-*?) en yver lequel il couvient esveiller par ardoir » (*Poenit. II Ep.*, fol. 99r°. Note de la p. 485). Je lirais *li* (ou *le*) *glaire* : ce serait le nom ancien du *loir*, connu tant par *glir* que par *gleron* (FEW, IV, 154).

On reste confondu par l'énorme travail que s'est imposé l'auteur de ce livre et aussi bien par son souci des détails que par l'aisance avec laquelle il domine une matière si difficile. O. JODOGNE.

Johannes DE VALLALTA. *Poliodorus. Comedia humanística desconocida*. Introducciòn, estudio, transcripciòn y notas por José María CASAS HOMS. Madrid, C.S.I.C., 1953. 17 × 24, 273 p.

M. Casas Homs publie avec un soin digne d'éloges une comédie latine restée jusqu'ici inconnue, qu'il intitule *Poliodorus*, du nom d'un des protagonistes. Elle est l'œuvre d'un certain Johannes de Vallalta qui l'aurait composée à l'âge de dix-huit ans. Née dans la première moitié du XVe siècle, elle prend place dans la série des comédies « quattrocentistes » et s'inscrit aux côtés du *Paulus* de P. P. Vergerio (1390 environ), de la *Poliscene* de Leonardo Aretino (fin du XIVe s.), du *Philodoxus* de L. B. Alberti, de la *Chrysis* d'Eneas Silvio Piccolomini (1444), de la *Philogenia* d'Ugolino Pisani (après 1435), de toutes ces comédies licencieuses, dont M. Casas Homs a eu l'heureuse idée de reproduire l'argument dans des chapitres très utiles, sinon très nouveaux. Comme ces œuvres, le *Poliodorus*, composé dans un milieu estudiantin bouleversé par les remous

contradictoires de la Renaissance humaniste, est placé sous l'invocation de Plaute et de Térence, mais n'en subit pas moins secrètement d'autres influences antiques, celles de Cicéron, d'Horace, d'Ovide. En outre, par certains côtés importants, il tient à la tradition de la comédie latine médiévale, comme M. Casas Homs le rappelle fort à propos. Il semble qu'il soit uni à la *Philogenia* plus étroitement qu'aux autres comédies. M. Casas Homs croit à l'influence de l'œuvre de Pisani. Sans doute a-t-il raison, cette dernière comédie ayant eu beaucoup plus de prestige que le *Poliodorus*, mais l'argumentation qu'il développe n'exclut pas l'hypothèse d'une action en sens inverse.

L'analyse méticuleuse à laquelle il a soumis le *Poliodorus* nous révèle une œuvre curieuse, attachante, qui, sous le couvert d'une affabulation antiquisante soigneusement mise au point, présente un caractère de modernité très tranché et s'exprime en une prose aisée, pleine de vivacité, aussi éloignée du maniérisme que de l'affectation pédantesque et d'où n'est pas absent l'alerte néologisme.

Cette comédie agréable a-t-elle été portée sur la scène ou fut-elle destinée à la simple lecture? M. Casas Homs est d'avis qu'au moment où il composait sa pièce, J. de Vallata n'avait pas en vue sa représentation, mais que rien n'interdit de penser qu'elle ait été montée. Nous estimons, au contraire, invraisemblable qu'un jeune auteur écrive une comédie en renonçant d'avance à la faire représenter. Certaines indications du texte même du *Poliodorus* (cf. p. 133) nous confirment dans cette opinion, et M. Casas Homs reconnaît d'ailleurs que l'élasticité du *Poliodorus* en facilitait l'adaptation à la scène. En effet, les difficultés de mise en scène de cette comédie ne paraissent insurmontables qu'à ceux qui imaginent une représentation au XVIe siècle d'après celles de certain théâtre réaliste d'aujourd'hui et de naguère.

Johannes de Vallalta est un inconnu. M. Casas Homs voudrait l'identifier avec Giovanni Pontano (né en 1426), le polygraphe italien bien connu (voir p. 69 et ss.) : tous deux se nomment Jean, tous deux font preuve d'une grande précocité littéraire. Ces arguments sont évidemment peu décisifs. La précocité littéraire et le prénom Jean étaient monnaie courante à l'époque. D'ailleurs, que devient « Vallalta » dans cette aventure? Ce serait un surnom, nous rétorque M. Casas Homs, sans s'expliquer davantage. Il y a donc bien des chances pour que J. de Vallalta ne soit pas Giovanni Pontano ; ou tout au moins rien de solide dans la

démonstration de M. Casas Homs ne laisse entendre qu'il pourrait l'être. Dès lors, la date de 1444 mise timidement en avant par l'éditeur pour la composition du *Poliodorus* devient aussi bien suspecte. Copiée dans un manuscrit de la première moitié du xv[e] siècle, la suite de la *Philogenia*, avec laquelle elle a certaines ressemblances, à notre comédie pourrait être datée des environs de 1440, sans qu'il soit possible de préciser davantage.

Le *Poliodorus* n'est pas d'origine espagnole. Il n'a aucune relation particulière avec la *Celestina*. Aussi ne voit-on pas l'utilité fonctionnelle des chapitres, assez négatifs d'ailleurs, que M. Casas Homs consacre à la *Celestina y la comedia humanística* et au *Drama humanístico en España*. Ces courtes études sont des digressions qui n'apportent rien de nouveau à la connaissance du *Poliodorus*.

Le manuscrit qui a conservé la comédie est un recueil d'œuvres humanistes, dont le contenu nous oriente vers l'Italie renaissante, mais l'écriture vers la France. Il a fait partie des fameuses collections de D. Fernando Colón et se trouve aujourd'hui à la Biblioteca Colombina de Séville, sous la cote 5.5.28. C'est une copie qui n'offre pas de grandes difficultés paléographiques. M. Casas Homs en a publié les f[os] 19 à 47, qui contiennent le *Poliodorus*, en adoptant une attitude très conservatrice. Il n'intervient que là où l'exige la clarté, et ses rares émendations sont judicieuses. Je ne le suivrais toutefois pas à la p. 214, note j, où il adopte *amicam* au lieu de *concubinam*. Poliodorus propose à Clymestra exactement ce que les Romains appelaient le *concubinatum*. Le remplacement de *concubinam* par *amicam* n'est pas l'effet d' « une délicate réaction psychique » de la part de Vallalta, mais d'une certaine négligence lexicale chez un de ses correcteurs, « pudoris causae ».

J. Horrent.

François Remigereau. *Jacques du Fouilloux et son Traité de Vénerie*. Paris, Les Belles Lettres, 1952. 16 × 25, ii-193 p. (Publ. de la Fac. des lettres de l'univ. de Strasbourg, 117).

L'auteur de ce travail et son héros, deux originaux ! Rémigereau encore étudiant, s'éprend de du Fouilloux et de son ouvrage sur l'art de la vénerie. Désormais la passion de l'homme et de son livre ne le quitte plus et remplit sa vie. S'il ne s'est pas marié, disait-il en plaisantant, c'est que du Fouilloux ne lui en avait pas laissé le temps. Hélas, il mourut en 1949, avant d'avoir publié

les résultats de ses investigations. Ses collègues de Strasbourg, par le présent ouvrage, nous les livrent, du moins partiellement.

La première partie de ce volume, qui en compte trois, raconte la vie de du Fouilloux. Gentilhomme du XVIe siècle (1519-1580) pittoresque, savoureux et original, et qui pratique avec la même ardeur et le même succès la chasse au cerf et aux bergères ! Au reste, tant d'activités gaillardes n'empêchent pas qu'il ait quelque culture, qu'outre les bergères, et sans doute avec moins de dommages, il taquine les Muses (*Adolescence* ; *Blason du Cerf* ; *Blason du Veneur*). Muses un peu provinciales et même silvestres, faut-il le dire ? Enfin, après tout ceci, du Fouilloux fit un testament et une fin parfaitement édifiants.

La seconde partie décrit avec une érudition considérable et sûre les éditions de la *Vénerie* (nombreuses pour un ouvrage de ce genre : 21, de 1561 à 1928), les plagiats et les traductions. Remigereau est d'ailleurs parvenu à en reconstituer le texte authentique.

La troisième partie expose les règles qui permettront d'établir le texte critique. Pour ceci, le manuscrit lui-même étant perdu, il faut partir de l'édition *princeps* de 1561. Et celle-ci n'est pas exempte d'erreurs, que Remigereau signale.

Œuvre et personnage secondaires dans l'histoire littéraire et culturelle du XVIe siècle. Toutefois, des hommes et des œuvres de ce genre nous donnent une vue plus complète d'une époque, et, à ce titre, on remercie M. Remigereau de nous les avoir fait connaître, et si parfaitement. J. SARTENAER, C. Ss. R.

Maturin DREANO. *La renommée de Montaigne en France au XVIIIe siècle (1677-1802)*. Angers, Éditions de l'Ouest, 1952. 15 × 23, 589 p.

L'histoire posthume de Montaigne et des *Essais* est faite en partie. Villey et Alan Boase ont dit ce que l'on pensait de Montaigne en France pendant la première moitié du XVIIe siècle ; Ch. Dédéyan a écrit un vaste ouvrage sur *Montaigne chez ses amis Anglo-Saxons* de 1760 à 1900. M. Dréano reprend à son tour cette enquête et l'étend à tout le XVIIIe siècle. Un XVIIIe siècle entendu au sens large, qui commence avant 1700, comme l'avait montré P. Hazard, et pour Montaigne, semble-t-il, dès 1677, date de la publication de *L'Esprit de Montaigne* ; qui finit en 1802, à la publication du *Génie du Christianisme* et d'une importante édition des *Essais* due à Naigeon.

Outre ces limites chronologiques, M. Dreano s'en est imposé d'autres. Son enquête se limite à la France et aux auteurs d'expression française. De plus, comme l'indique son titre, il n'étudie pas l'influence de Montaigne sur toute cette période, mais sa renommée. Qu'est-ce à dire? Il nous signalera les éditions de son œuvre et leur valeur, les ouvrages inspirés de son esprit, il nous dira ce que pensent de Montaigne aussi bien Bossuet et les classiques que Voltaire, Rousseau, les jésuites et religieux de toute robe, les réformés et les révolutionnaires, les gens du monde, les lecteurs et critiques d'occasion ; infatigable, il a feuilleté pour nous les périodiques du XVIII[e] siècle, l'*Encyclopédie*, les dictionnaires de Moréri, de Bayle, que sais-je encore?

Le résultat de cet immense labeur se trouve consigné ici en cinq livres, où l'on suit aisément la courbe de la renommée du philosophe durant cette longue période. Tout cela, objectif, serein, prudent, appuyé sur une érudition considérable et, ce qui ne gâte rien, se lisant facilement.

En 1936, M. Dréano s'était fait connaître par un ouvrage très appréciée, *La Pensée religieuse de Montaigne*. Celui-ci n'est pas de moindre qualité. J. SARTENAER, C. Ss. R.

Pascal PIA. *Apollinaire par lui-même*. Paris, Édit. du Seuil, 1954. 11 × 18, 192 p.

L'excellente collection des *Écrivains de toujours* vient d'accueillir le poète d'*Alcools* comme un des classiques de notre siècle, et elle le charge de représenter, avec Hugo et Baudelaire, la poésie française. Il en a fait du chemin, Wilhelm de Kostrowitzky, depuis le matin de 1899 où il quittait notre Stavelot à la cloche de bois, après avoir conté fleurette et offert des poèmes à Maria Dubois ! Guillaume Apollinaire aussi a fait bien du chemin, depuis que la « grippe espagnole », un jour de novembre 1918, l'enlevait à la Jolie Rousse et l'emportait...

En évoquant sa vie brève (il était né en 1880), qui ne se prête que trop facilement aux enjolivements de la littérature et de la légende, M. Pia a su se garder des mythologies et des exagérations. Il reconnaît que toute une part de l'œuvre a été bâclée, déterminée qu'elle fut par des nécessités uniquement alimentaires. Et il nous confirme dans la conviction qu'il ne faut pas prendre au grand sérieux les théories littéraires et artistiques d'Apollinaire, non plus d'ailleurs que ses facultés divinatoires et que sa prétendue érudition.

On lira avec sympathie et avec confiance cette nouvelle biographie, où la parole est donnée le plus souvent possible à l'écrivain et où alternent, en s'embellissant mutuellement, les prénoms de femmes et les fragments de poèmes. Le curieux qui se demande, à chaque poème d'amour : « Qui est-ce ? » pourra répondre presqu'à coup sûr, s'il a lu M. Pia : « C'est Annie Playden, Marie Laurencin ; c'est Louise de Coligny-Châtillon ; c'est Madeleine Pagès, c'est Jacqueline Kolb... ». Le pur amateur-de-poèmes lui-même se surprendra à distinguer les uns des autres les dix visages et les dix noms successifs de Celle que le Mal-Aimé a aimée, plus ou moins bien.

Il est sans doute trop tôt pour déterminer la situation historique d'Apollinaire, ce qu'il doit à Blaise Cendrars, ce que Cocteau lui doit ; trop tôt peut-être pour répondre à la question, autrement importante, de savoir s'il est un grand ou seulement un gentil poète. En attendant, les textes et les images rassemblés ici par M. Pia le situent très précisément, cruellement parfois, dans son époque : Apollinaire héraut des « peintres nouveaux », des « nouveaux poètes » et des « contemporains pittoresques », vers 1910 ; Apollinaire illustré par Dufy et par Derain, portraituré par Picasso et par le douanier Rousseau.

Une tristesse irrémédiable nous semble se dégager de la composition du douanier Rousseau, *La Muse inspirant le Poète*, comme aussi de toute la biographie d'Apollinaire. Celle-ci donne la sensation d'on ne sait quel vide effrayant, où cependant la Fleur Bleue a su s'épanouir. L'œuvre aussi reste ambiguë, étant issue de l'association disparate d'un esprit mystificateur et d'une sincérité poignante. L'Apollinaire « pornographe et métèque » est le même qui, dans ses moments privilégiés, tranche sur son monde frelaté et fini par une gaieté pure, une enfance et une innocence véritables. Bien des choses de sa vie et de son œuvre sont destinées (n'est-ce pas déjà fait ?) à dater, à se corrompre. Mais à « l'enchanteur pourrissant », au « poète assassiné », certains poèmes, certains enchantements survivent. Quand même la postérité irait jusqu'à oublier le nom de Guillaume Apollinaire, elle retiendra sans doute plusieurs des poèmes qu'il a composés en se les chantant, et dans lesquels nous nous plaisons dès aujourd'hui à retrouver, par analogies et par affinités, les aventures humaines et poétiques et les accents très français de Villon, de Nerval, de Verlaine, de Jammes.

C. De Trooz.

Germaine Brée. *André Gide, l'insaisissable Protée.* Étude critique. Paris, Les Belles-Lettres, 1953. 13 × 20, 369 p.

L'extraordinaire de cette étude est que Mme Brée, tout en se défendant de nous donner une analyse psychologique de Gide d'après son œuvre, a fait revivre l'homme lui-même de façon admirable. Certes, il y a des pages dont l'allure rejoint celle d'un « Gide par lui-même ». A quoi bon le reprocher? Mme Brée nous l'explique d'ailleurs dans son chapitre d'introduction :

> Gide est voué à la littérature, tout ce qui ne sert pas son art fait figure de divertissement avant d'être pour lui une gêne dont, à son heure, il se débarrassera...

On ne peut donc aborder l'œuvre gidienne que du point de vue esthétique « qui seul en révèle la portée intellectuelle et le sens esthétique ».

Mme Brée a profondément dépouillé cette œuvre ; elle a scrupuleusement tenu compte de toutes les contradictions qu'elle contient. Outre une connaissance parfaite de son sujet, elle a une singulière aptitude à saisir ce qu'il y a d'essentiel dans « l'insaisissable Protée », et à en tirer des conclusions pertinentes. Les idées, une fois définies, viennent rentrer dans l'ordre d'un chapitre final, bref, mais magistral. Bien que l'étude revête parfois un peu trop l'aspect d'un cours et qu'elle prête à quelques critiques, il faut en reconnaître la haute valeur. Il est extrêmement rare de se voir invité à un tel festin : le travail de Mme Brée fera date dans l'exégèse de l'œuvre gidienne.

Le chapitre I déblaye le terrain : l'adhésion de Gide au communisme et puis sa défection, sa non-conversion au catholicisme, l'ambivalence de ses origines — côté « Normandie » et côté « Midi » —, son hérédité religieuse à la fois catholique et protestante, tout cela n'a pu, selon Mme Brée, prendre de l'importance qu'aux yeux de milieux littéraires vieillis : « Le cas Gide n'a d'intérêt autre qu'historique et local ». « Pour ce qui est du *satanisme,* écrivait Gide d'autre part, remettons à plus tard. Je crains que tout cela ne soit simple façon de parler. » Mme Brée se joint à Gide pour repousser les épithètes de démoniaque et de dyonisiaque qu'on a si souvent appliquées à son œuvre. Elle a raison si l'on s'en tient à la pure analyse de l'œuvre en soi, ce qui — empressons-nous de le rappeler — est son but. Mais n'est-il pas évident que les principes chrétiens n'étaient plus chez Gide qu'une armature vide et que le bonheur qu'il préconisait était en contradiction flagrante avec ces principes? N'avait-on pas le droit, surtout à l'époque

où son œuvre fut jugée, alors que les valeurs morales étaient mises en cause, de démasquer cette ambiguïté fondamentale ? N'est-ce pas Gide lui-même qui affirme qu'on « ne sert jamais si bien Satan qu'en l'ignorant » ?

Beaucoup plus pertinentes me semblent les réflexions sur le « poncif » gidien — « Je suis un être de dialogue » —, que Mme Brée définit non comme une « simple oscillation entre deux attitudes contradictoires », mais comme « un état de disponibilité objective de curiosité non prévenue devant tout point de vue ». C'est cet état de disponibilité qui explique l'aspect « protéen », « insaisissable » (et souvent irritant pour ceux qui en ont suivi l'évolution) de Gide. Mme Brée retrouvera cet aspect dans toutes les œuvres, qu'elle étudie selon leur ordre chronologique.

Il serait impossible de livrer ici les analyses pénétrantes que Mme Brée consacre aux premiers romans, aux soties ou aux récitsde Gide, à la dialectique de leur création, à leur musicalité envoûtante, car des citations tronquées diraient trop infidèlement la recherche patiente, acharnée, qu'elle s'est imposée. Je m'en voudrais cependant de ne pas relever son chapitre lumineux sur le théâtre de Gide. Il commence par ces mots :

> Dans le 19e siècle finissant, les trois pièces de Gide, *Philoctète*, *Saül* et *Le Roi Candaule* sont aussi insolites que les pièces de Claudel.

Elles annoncent Sartre et Camus par la « liberté » absolue du personnage central, tandis que la reprise et la déformation des thèmes antiques conduisent à Anouilh.

Il faut lire aussi les pages sur *L'Immoraliste* et sur *La Porte étroite*, où sont mis en valeur les procédés techniques et esthétiques de Gide, en particulier, sa préférence accordée au récit. Là encore Gide a envoûté son lecteur :

> Le récit de Michel n'est pas simplement le compte rendu rétrospectif d'une suite d'événements qu'il aurait vécus ;... toute l'entrée en matière ... situe l'intérêt à un autre niveau. La lettre écrite par l'ami... crée entre le lecteur et Michel l'espace nécessaire pour que se pose le problème de Michel même, du sens et de la valeur de son histoire, problème qui est le sujet du roman.

Un artifice de composition a permis à Gide de modifier entièrement l'éclairage du drame et de situer sur un autre plan, plus proche du lecteur, qui aura à fournir sa réponse et qui insconsciemment se verra lié au personnage, le problème que posent les aventures de Michel et celles de Jérôme.

Sans doute Mme Brée doit-elle à son point de vue d'avoir réussi à intégrer dans l'ensemble de ses conceptions le roman des *Faux-Monnayeurs*. On était assez curieux de voir comment elle y parviendrait, étant donné que les *Faux-Monnayeurs* semblent se situer en marge de la veine gidienne et du roman tout court. Mais la méthode de Mme Brée, si elle manque un peu de chaleur, la met à coup sûr à l'abri des faiblesses et des divagations critiques. D'œuvre en œuvre elle précise si bien la personnalité du romancier, elle en cerne si bien de toutes parts l'originalité que l'explication qu'elle propose des *Faux-Monnayeurs* paraît finalement la seule valable. Déjà *Les caves du Vatican*, de quelques années antérieures aux *Faux-Monnayeurs*, annonçaient la conception définitive de Gide au sujet du roman : « Gide y sent la première ébauche d'un monde qui n'engage en lui que l'artiste ». Cette attitude purement esthétique, qui exige cependant une sincérité absolue, consistera « à ne point éluder les faits et surtout ce qui, en eux, échappe à la raison» : l'œuvre d'art sera destinée à «libérer l'homme de l'inconnu» (formule hautement gidienne !) en lui imposant ses limites et en lui enseignant à cultiver son propre domaine.

Voilà toute trouvée la clef des *Faux-Monnayeurs*. La folie de Vincent, l'autoritarisme du vieil Azaïs, l'hypocrisie bourgeoise, les lâchetés du romancier Édouard s'inscrivent dans l'optique que Gide a de la vie :

> Tous les personnages du roman, bon gré mal gré, sont par moments des faux-monnayeurs... Tous trahissent la réalité et la déprécient, offrant à sa place leurs pauvres mythes.

L'histoire comporte même, au début de la troisième partie, une série de «faux dénouements», heureux, mais démentis par le dénouement tragique, et cette fois réel, que constitue le suicide du petit Boris. Celui-ci

> détruisant toute une façade des événements, révèle, derrière les arabesques de surface, l'architecture réelle de l'action et le sens du roman.

Les personnages, les milieux où ils se meuvent, leur évolution et l'évolution des faits ne sont qu'une émanation de la pensée éthique de Gide. Et cette éthique trouve sa source dans sa conception esthétique. Comment ne pas reconnaître qu'en prenant comme base de son étude le point de vue purement littéraire, Mme Brée a découvert le fil d'Ariane du labyrinthe gidien?

R. MOTMANS.

A propos de Saint-Exupéry

A la suite de la note publiée par M. J. Nokerman sur Antoine de Saint-Exupéry dans *Les Lettres Romanes* du 1er août 1955, p. 281-286, nous avons reçu de Mme de Saint-Exupéry une lettre, que nous publions ci-dessous par déférence envers la mère d'un écrivain que nous estimons profondément.

29.8.55

Monsieur,

Ce n'est pas à la « critique littéraire » que j'ai pensé en publiant les lettres de mon fils.

C'est aux jeunes.

C'est aux jeunes que j'ai voulu apporter un exemple et un secours, et, en effet, si j'ai reçu de ces jeunes un accueil enthousiaste, votre article me prouve que la critique littéraire n'a rien compris, et je le regrette.

(s.) Marie de Saint-Exupéry.

Je désire que cette lettre soit publiée par vous.

Voici la réponse de notre collaborateur :

Si Mme de Saint-Exupéry entendait n'offrir qu'à des adolescents, un choix de lettres de son fils, il est regrettable que l'édition ne le mentionne pas. Tout avertissement faisant défaut, nous sommes obligé de maintenir entièrement nos critiques.

Nous ajouterons qu'en dénonçant les graves imperfections qui entachent les publications posthumes d'Antoine de Saint-Exupéry — c'est la triste histoire de *Citadelle* et des *Carnets* aussi bien que des *Lettres à sa mère,* — nous croyons servir la mémoire du grand écrivain de la seule manière qu'il eût appréciée.